ART D'ÉGLISE

REVUE TRIMESTRIELLE · ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ · XXIXe ANNÉE · Nº 116

Library
of Ecclesiastical Art

ART D'ÉGLISE

ABBAYE DE SAINT-ANDRE, BRUGES 3, BELGIQUE

Sommaire

N° 116 — 3e trimestre 1961

Photos de la couverture

1. Jean Williame, « Vierge à l'Enfant », granit noir, détail (1960). Abbaye de Saint-André, chapelle des hôtes. (Photo Art d'Eglise.)
2. L.-M. Londot, « Composition », peinture sur bois, 75 x 58 cm, 1960. (Photo P.A. Dandoy).

ABONNEMENTS

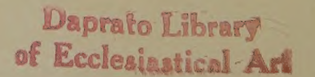
BELGIQUE ET G.-D. LUXEMBOURG	FB 250 - CCP Bruxelles 5543.80, Art d'Eglise, Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.
DEUTSCHLAND	DM 22 - Beschränkt konvertierbares DM-Konto, PSchA Köln 7405 Ausland, Art d'Eglise, Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.
ENGLAND	S 43 - Payable by banker's cheque with the order.
ESPANA	PES 400 - Libreria Martinez Perez, Banos Nuevos, 5, Barcelona 2.
FRANCE	NF 20 - Crédit Lyonnais CCP 947 Paris. *Mentionner au verso du talon :* 372-024.37 « Art d'Eglise ».
ITALIA	L 3000 - CCP Roma 1/31.826, Art d'Eglise, Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.
NEDERLAND	f 19 - Postgiro Den Haag, 6036.07, Art d'Eglise, Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.
SUISSE	FS 22 - CCP Berne III 19.525, Art d'Eglise, Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.
TOUT AUTRE PAYS	FB 300 par chèque bancaire, avec la commande. $ U.S.A. 6 payable by banker's cheque with the order.

NUMEROS

Belgique et G.-D. Luxembourg	FB 75	*France*	NF 6,60
Deutschland	DM 6	*Italia*	L 950
England	S 14	*Nederland*	f 6
Espana	PES 125	*Suisse*	FS 6
		Autres pays	FB 100 *ou* $ U.S.A. 2

Cum approbatione ecclesiastica.
Editeur responsable : D. F. Debuyst, Abbaye de Saint-André.
Imprimé en Belgique. Imprimerie-Héliogravure C. Van Cortenbergh, s.p.r.l.
290-292, avenue Van Volxem, Bruxelles 19.

La reproduction des articles ou des illustrations, même avec la mention d'origine, est interdite sans autorisation écrite de la direction.



Ancienne Maison Louis Grossé
Ateliers exclusivement à Bruges



Vêtements Liturgiques
Broderies d'Art

Daprato Library
of Ecclesiastical Art



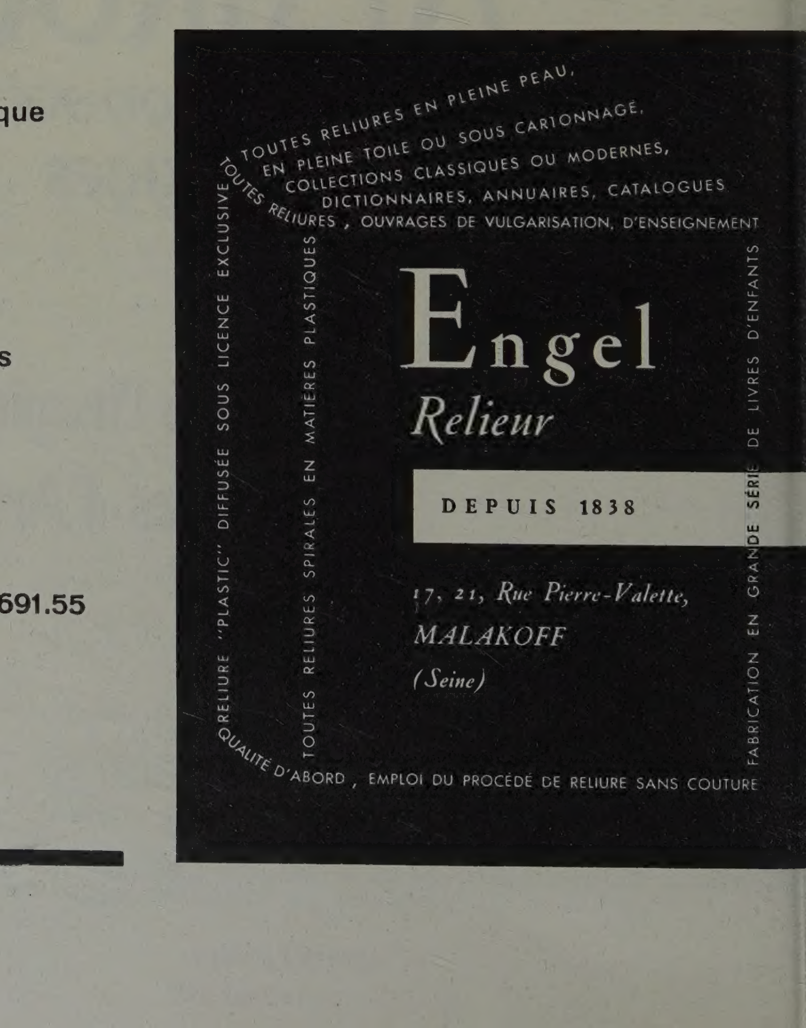
Ateliers d'Art de Maredsous

mobilier liturgique
orfèvrerie
ébénisterie
marbrerie

transformations
restaurations
projets
conseils

téléphone 082-691.55





Qui dit

force-santé-vitalité

pense

SUCRE

Qui pense

SUCRE

pense

TIRLEMONT

Pour

l'exécution

de vos ouvrages

employez les fils de la marque

D·M·C

Qualité supérieure

Couleurs solides



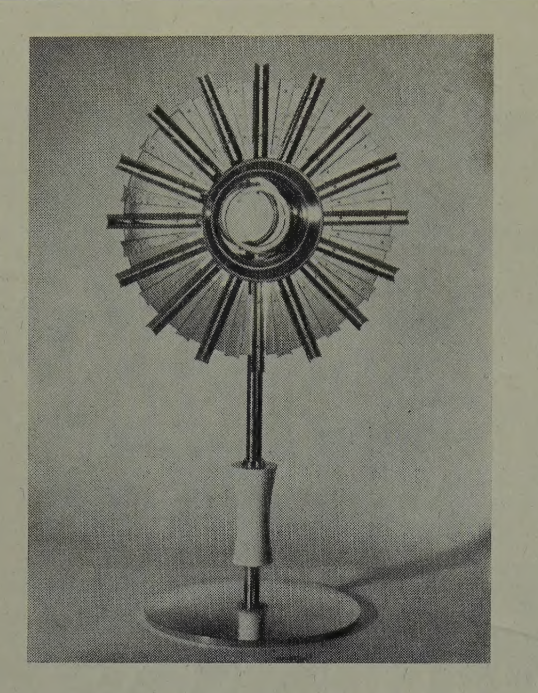


Erwin Klobassa

Wien VI, Mariahilfer Straße 49

Österreich

Goldsmith and Studio of Liturgical Art



368, AVENUE DE LA COURONNE - BRUXELLES 5

S.A. *DEVROYE & FILS*
ORFÈVRES



CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES ROMANES (C.I.E.R.)

Au cours de l'hiver 1960-1961, le Centre International d'Etudes Romanes a organisé plusieurs conférences au Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, à Paris. Les dernières en date ont été les suivantes : « Les peintures murales des églises asturiennes », par M. Magin Berenguer (15 mars) et « La peinture romane française » par M. Jean Porcher (5 avril).

Comme chaque année, plusieurs excursions archéologiques ont été organisées au départ de Paris. Nous citerons notamment le voyage d'études en Sardaigne et en Sicile, qui a eu lieu au cours du mois de mai.

Membres adhérents	NF 20
Membres bienfaiteurs	100

par chèque bancaire - par chèque postal Paris 9 572 50 - par mandat postal

107, rue de Rivoli, Paris I
Pavillon de Marsan

CIER *Renseignements :*
ODÉ *24-76, le matin.*

FIRME

André Verhaeghe

SUCCESSEUR DE
LOUIS & ANDRÉ VERHAEGHE

Entreprises de Bâtiments

LOPPEM

Tél. Bruges 82577



F. JACQUES et FRERES
ORFEVRES
15, RUE DE DUBLIN, BRUXELLES

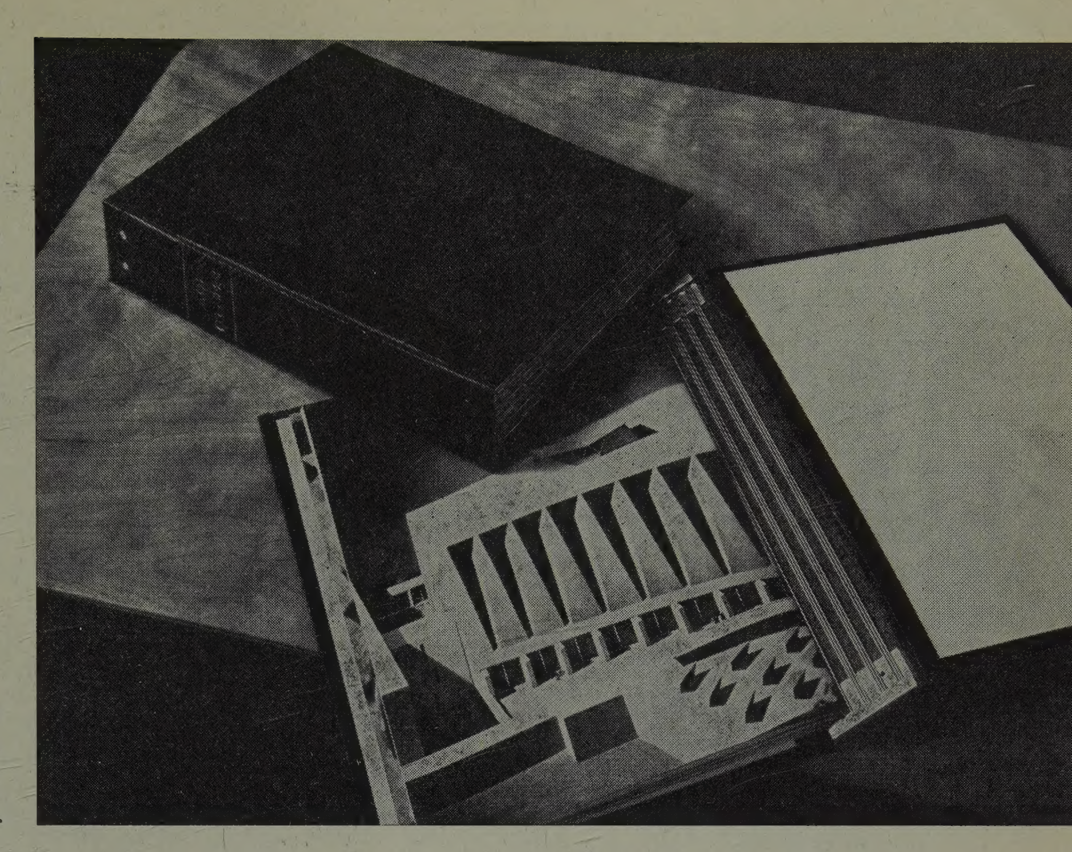
Pour conserver intacte
votre revue

UNE RELIURE
instantanée
pratique
à tiges mobiles

150 FB

à verser au C.C.P. N° 5543.80
Art d'Eglise
Abbaye de St-André, Bruges 3
(Belgique)

Chaque reliure
peut contenir 12 numéros
(trois années, en un tome)
du format actuel.



RYTHMES du MONDE
LE BULLETIN DES MISSIONS
revue trimestrielle de doctrine et d'information

la Revue
qui élargit
votre horizon
aux dimensions
du monde

ABONNEMENT :
BELGIQUE 100 FB
FRANCE : 10 NF

S'adresser :
RYTHMES DU MONDE
Abbaye de Saint-André
Bruges 3 (Belgique)

Fournit une documentation objective sur les questions internationales. - Montre les forces vives qui façonnent notre univers, les courants d'idées qui entraînent les peuples jeunes. - Présente des aperçus nouveaux sur la vie culturelle et religieuse du monde, les efforts d'adaptation de l'art chrétien aux missions.

LA TOURETTE,

een jaar later...

Meer dan een jaar ging heen sinds de kloosterlingen hun in allerlei opzicht zó nieuw klooster betrokken hebben. Menigeen stelt ons de vraag : « Deze architektuur, die voortaan uw leven omvouwt, hoe werkt zij na op u doorheen de sliert van dagen, werkzaamheden, jaargetijden, liturgische tijden ? » Deze mensen voelen de juistheid aan van Goethe's woord : « Was um Euch wohnt, das wohnt sich bald Euch ein... », « Wat u omringt, ankert zich welhaast in u. » Er zou dus een doordrenking behoeven te zijn dermate dat iedereen kan getuigen : Ziedaar wat ik voorheen was, ziedaar wat ik geworden ben sindsdien.

Tot zó eenvoudige schemas laat het leven zich in feite nooit herleiden : het gemeenschapsleven evenmin. Enerzijds, wat de kunstenaar in zijn werk heeft gelegd wordt ons, onwaarneembaar, medegedeeld. « Niets is zó wondermooi dat men het kan bekijken anders dan gedurende een vrij kort ogenblik », zelfs wanneer men zich van dichtbij of erin bevindt. Anderzijds is een klooster steeds een voorwaardelijk gegeven. Het kan een prikkel zijn, een aangeboden hand die iedere kloosterling kan grijpen, op ieder ogenblik, af en toe, of gek voorbijlopen. Het kan nimmer de levenskern vervangen. Nochtans kan het belemmerend werken of integendeel verruimen, de rol van hinderpaal of hulpmiddel vervullen, ordenen. Hoe is het hier gesteld ?

Wij zijn een kloostergemeenschap wiens ledenaantal schommelt tussen vijf en zestig en zeventig : de jongste zijn ongeveer negentien jaar oud, de oudste in de zestig en meer. Sommigen zijn van Vietnam, Spanje of Senegal afkomstig. Het is mij onmogelijk volstrekt in aller naam te antwoorden. Ik zal in mijn persoonlijke naam spreken. Een feit is daar : ons leven heeft zich in dit klooster gegrifd. Onze fundamentele taken van gebed, studie en apostolaat spelen zich normaal af, met hoogten en laagten misschien, zoals dit altijd voorkomt. Een kloostergemeenschap verkeert bestendig op de weg der ontaarding en vernieuwing. Doch hier, dunkt me, oefent de architektuur op ons een aantrekkingskracht-naarboven uit, zacht en tegelijk sterk. Ik ontwaar géén mogelijkheid eraan te ontglippen : het zal er op aankomen te rijzen of te vergaan. Het betekent een luchtaanval uit de hemel. Het is de aanvang van het eindoordeel.

Er is iets dat van meetaf aan treft en wiens indruk blijft, zelfs wanneer de gewoonte alles heeft vervlakt : een zeker zonderling karakter. Zonderlingheid zoals de wijsgeren die begrijpen : deze die noopt tot nadenken. De breuk, de scheiding is duidelijk : van het banale hoeft men over te stappen naar iets anders, een andere wereld begint hier. Deze bedoeling niet opmerken is onmogelijk. Het is juist dat het zonderlinge eenvoudigweg « origineel » kan lijken net zoals een voorwerp anders vervaardigd is dan een ander voorwerp, en inderdaad : soms is het maar louter dat. Hier echter verkies ik dit zonderlinge te zien als iets dat voert naar, ja zelfs stuwt naar de drempel van het denken en van het mysterie. Waarom dat ? Omdat het klooster bestendig de grote brug werpt naar de grote bronnen van het natuurlijke en bovennatuurlijke leven : de kosmos, het licht en de schaduw, het zijn en het worden, de Allerhoogste.

Niets ontroert meer, bijvoorbeeld, dan het gebouwenkompleks wanneer men het gadeslaat vanaf de dageraad tot aan zonsondergang. De indruk die ik er van overhoud is deze van een lichttoestel dat tintelend leeft onder de zonnestralen net zoals een snaar weergalmt onder de strijkers van de muzikant. 's Morgens vangt het kruis van de kloktoren het eerst het licht op. Hoe klein ook, toch kan men het van overal zien : het is als het sein der tij. 's Avonds : alles trok voorbij in défilé en, gedurende een halfuur, is het een bootje, met tientallen ankers — het paalwerk — gestrand aan de kade der kerk, dat dobbert op een zee van licht. Wat is er gebeurd ? Niets anders dan een « dag » in de eigenlijke betekenis, een voor de dag brengen, een soort ontsluiering. Het licht heeft zijn werk verricht, dichter en dichter, zijdelings of met volle teugen. Het is nauwelijks overdreven te beweren dat niet één hoekje of kantje ontsnapt is aan de lichtdoop.

Het hemelruim vervolgt zijn loop en het is ontroerend aan te zien hoe dit werk antwoord geeft. Onthult immers het licht vrij goed de volume's, de ruimten, deze op hun beurt laten het aktief uitkomen : nu eens is het een grote open « ja » dan weer een kordate en duidelijke « neen », dààr gesteld door mensenwil die volstrekt noch aan goedkoopheid noch aan waanwijsheid wil toegeven. Ik denk bijvoorbeeld aan de voetstukken van het dakterras. Hun hoogte van een meter veertig laat slechts de verre horizonten en het hemelgewelf zien. Om finantiële redenen werd de architekt verzocht ze te verlagen. Zijn behoudsgezindheid heeft alles gered : het is immers thans duidelijk-zichtbaar hoe toegeven op dit stuk een algehele vervlakking van het gebouw betekende en het verlies, noch min of meer, van het hemelruim. Om kort te gaan : men zou kunnen, dunkt me, de architektuur van het kloostergebouw samenvatten in deze woorden : zien en willen. Rede en wil precies op hun plaats. Ziedaar de springplank met meesterlijk sukses door de architekt klaargemaakt. Aan iedereen de zwaarte van zijn inzet er op te gooien. In een handomdraai bevinden wij ons in het hart van het moreel geweten, zijn beloningen, zijn verplichtingen, zijn sankties. Want sankties zijn er. Een vulgair gebaar midden een vulgaire kontekst valt niet op. Hier kijken de ruimte en de muren aandachtig toe en zijn — hoeft het gezegd ? — onwrikbare rechters. Een paleis is het, wanneer alles op zijn plaats is. Maar een kloostercel in wanorde... In zijn momenten van humor zei iemand : « Men zou hier een legioen engelen van doen hebben. » Het is waar : geplaatst tussen hemel en aarde moet men voortdurend beslissen, zich geweld aandoen, zichzelf overstijgen of in het zand bijten. Ik denk aan een massa zuurstof : hoe sterker, des te gevaarlijker. Maar het moreel leven is iets en het eigenlijke geestelijk leven is ook iets. Mens zijn voor ons betekent : man zijn van God, in Christus. De architekt bouwt de kloostercel, de gemeenschapsplaatsen, de bewegingsruimte en bereidt aldus het pad voor doch het is de kerk die het antwoord, waarnaar de kloosterling op zoek is, zal geven of niet geven.

Persoonlijk vindt ik geen betere verklaring voor dit klooster als de missaalteksten op het Kerkwijdingsfeest : « Terribilis est locus iste, hic domus Dei est... » Jawel, de Allerhoogste is dààr en voelbaar is Zijn transcendentie. Zodra men de drempel overschrijdt, voelt men zich overstegen. Welke is de precies-juiste oorzaak dezer indruk ? Zij is alom en zij is nergens, want eenvoudiger intérieur kan men zich moeilijk voorstellen. De aantrekkingskracht is overal even intens : alles hangt samen. Enkel het altaar in het midden valt op : het is immers luisterrijk verheven door de omlendende ruimte — een kwart der kerkruimte — door de lichte stijging aan de kant der gelovigen en door het trappenspel, dat de



LA TOURETTE

un an après...

Plus d'une année a passé depuis que les religieux ont pris place dans leur couvent si neuf à tous égards. Plusieurs nous posent la question : comment au long des jours, des travaux, des saisons, des temps liturgiques, cette architecture opère-t-elle sur vous dont elle enveloppe la vie désormais ? Ceux-là pressentent la justesse du mot de Gœthe : « *Was um Euch wohnt, das wohnt sich bald Euch ein...* ». « Ce qui vous entoure, bientôt en vous s'implante ». Il devrait donc y avoir déjà une imprégnation telle que chacun puisse dire : voilà ce que j'étais avant, voilà ce que je suis devenu depuis lors.

Au fait, la vie ne se réduit jamais à des schémas aussi simples : la vie conventuelle pas davantage. Pour une part, c'est de façon imperceptible que nous est communiqué ce que l'artiste a mis dans son œuvre.

Le bâtiment vu de l'ouest. De gauche à droite : 1. la crypte et ses appareils à lumière ; 2. l'église et son clocher ; 3. la façade ouest du couvent avec, au sommet, les deux rangées de loggias des cellules.

— Une voix parle, et d'autres voix sur la colline
En un chœur immense ont chanté...



Une partie de la façade sud. De bas en haut : 1. les pilotis de 12 m, à gauche ; 2. petites salles de cours et annexe de la bibliothèque ; 3 et 4. les loggias des cellules.

— En l'homme il y a aussi le créateur, le sculpteur, et la divine contemplation du septième jour. (Nietzsche)

« Il n'y a chose si belle qu'on puisse la regarder autrement qu'un temps bien court », même quand on est tout près ou dedans. Un couvent d'autre part est toujours un conditionnel. Il peut être un stimulant, une main offerte qu'il appartient à chaque religieux de saisir à tout moment, de temps en temps, ou de délaisser sottement. Il ne se substitue jamais au noyau de la vie. Il peut cependant empêtrer, ou, au contraire, dilater, jouer le rôle d'obstacle ou d'adjuvant, de coordonner. Qu'en est-il ici ?

Nous sommes une communauté qui oscille entre soixante-cinq et soixante-dix membres : les plus jeunes ont dix-neuf ans environ, les plus anciens la soixantaine et au-delà. Certains viennent du Vietnam, d'Espagne ou du Sénégal. Je ne puis répondre pour tous absolument. Je parlerai en mon nom personnel. Un fait est là : notre vie s'est insérée dans ce couvent. Nos tâches essentielles de prière, d'étude, d'apostolat s'accomplissent normalement, avec des hauts et des bas peut-être, comme il arrive toujours. Une communauté religieuse est perpétuellement en train de se défaire et de se refaire. Mais il me semble qu'ici l'architecture, d'une manière à la fois douce et très forte, nous tire par en haut. Je ne vois pas d'échappatoire possible : il faudra grandir ou périr. C'est un bombardement du ciel. C'est le Jugement dernier qui commence.

Dès l'abord, une chose frappe et, par après, l'impression demeure, même quand l'habitude a tout atténué, d'une certaine étrangeté. Etrangeté au sens où les philosophes l'entendent : celle qui donne à penser. La rupture, la séparation est nette : il faut passer du banal à autre chose, un autre monde s'amorce ici. Il est impossible de ne pas percevoir cette intention. L'étrange, il est vrai, peut paraître simplement « original », comme une chose faite autre-



Le couvent vu de l'ouest. A l'extrémité de l'église, la cage de l'orgue. De bas en haut : 1. la cuisine et la lingerie ; 2. le réfectoire et le chapitre ; 3. salle de théologie. salle commune des Pères. salle de philosophie ; 4 et 5. les loggias des cellules.

— A vous, Seigneur, la majesté
Dont se vêtent ces altitudes
A vous l'immense pureté
Que défendent nos solitudes. (Louis Mercier)

ment que les autres, et quelquefois il n'est que cela en effet. Mais, ici, je le vois plutôt comme ce qui porte et même pousse au seuil de la pensée et au seuil du mystère. Pourquoi cela ? Parce que le couvent met constamment en contact avec les grandes sources de la vie naturelle et surnaturelle : le cosmos, la lumière et l'ombre, l'être et le devenir, le Très-Haut.

Rien de plus mouvant, par exemple, que l'ensemble des bâtiments quand on les regarde du point du jour au coucher du soleil. L'impression qui est la mienne est celle d'un appareil à lumière vibrant sous les rayons du soleil comme un violon résonne sous les coups d'archer du musicien. Au matin, la croix du clocher est illuminée la première. Toute menue qu'elle soit, on la voit de partout, c'est comme le signal de la marée. Au soir, tout a été passé en revue, et pendant une demi-heure environ, c'est un navire, avec ses ancres par dizaines — les pilotis — amarré au quai de l'église, qui flotte sur une mer de lumière. Que s'est-il passé ? Rien d'autre qu'une « journée » au sens propre, une mise à jour — une sorte de révélation. De proche en proche, par ricochet ou de plein fouet, la lumière a fait son œuvre. Il est à peine exagéré de dire que pas un coin ou recoin n'a échappé au bain lumineux.

Le ciel suivant son cours, il est émouvant de voir comment l'œuvre répond, car si la lumière révèle bien les volumes, les espaces, ceux-ci la révèlent à leur tour activement, tantôt par un oui grand ouvert,





tantôt par un non ferme et précis, placé là par la volonté humaine — et qui atteste la volonté de ne céder ni à la facilité, ni au mirage. Je songe par exemple aux acrotères du toit-terrasse. Leur hauteur de 1 m 40 ne laisse voir que l'extrême horizon et la voûte céleste. Pour des raisons financières, l'architecte fut sollicité de les abaisser. Son intransigeance a tout sauvé, car il est visible maintenant que céder sur ce point, c'était tout aplatir du bâtiment et perdre le ciel, ni plus ni moins. En bref, il me semble qu'on pourrait résumer l'ensemble de l'architecture du couvent par ces mots : voir et vouloir. Raison et volonté bien à leur place. Voilà le tremplin préparé de haute main par l'architecte. A chacun d'y jeter le poids de son élan. D'un seul coup, nous sommes au cœur de la conscience morale, ses récompenses, ses obligations, ses sanctions. Car il y a des sanctions. Un geste vulgaire dans un contexte vulgaire ne se remarque pas. Ici, l'espace, les murs sont des regards attentifs, et — faut-il le dire ? — des juges impitoyables. Quand tout est en ordre, c'est un palais. Mais une cellule en désordre... A ses moments d'humour, certain

Les frères étudiants au moment de recevoir la sainte communion. Au fond, le toit de la crypte avec les appareils de lumière

— Celui qui aime pénètre jusqu'au sanctuaire..

La cage de l'escalier du toit-terrasse
La lumière est donnée par ce découpage en forme de clef

— Je songe à quelqu'autre chose



disait : « Il faudrait ici une légion d'anges ». Il est vrai, posé entre ciel et terre, il faut sans cesse décider, prendre sur soi, se dépasser ou déchoir dans la poussière. Je pense à une masse d'oxygène : aussi tonique, aussi dangereux. Mais la vie morale est une chose, la vie spirituelle proprement dite en est une autre. Pour nous, être un homme, c'est être un homme de Dieu, dans le Christ. En construisant la cellule, les espaces communs, la circulation, l'architecte prépare la voie, mais c'est l'église qui donnera ou ne donnera pas la réponse à ce que cherche un religieux.

Pour mon compte, je ne lui trouve pas de meilleur commentaire que les textes du missel à l'office de la Dédicace : « *Terribilis est locus iste, hic domus Dei*

Couloir de la porte d'entrée. A gauche, la lumière entre par les pans de verre dits H et Z. Au plafond, les canalisations (eau, électricité, téléphone, etc.) rassemblées, apparentes, peintes. On aperçoit les prises de lumière de la sacristie, en forme de cerf-volant.

— Le Christ vient et frappe à notre porte.

est... ». « Oui, le Très-Haut est là, et sensible sa transcendance ». Dès la porte franchie, on se sent dépasssé. Quelle est au juste la cause de cette impression ? Elle est partout et nulle part, car on conçoit difficilement un intérieur aussi simple. Il n'y a rien qui attire plutôt ici que là : tout se tient. Seul l'autel au milieu est inévitable, magnifié qu'il est par l'espace tout autour : le quart de l'église — par une légère montée du côté des fidèles et par l'emmarchement de toute la largeur de l'église du côté des religieux. Ainsi, le centre architectural coïncide avec le sommet de l'action liturgique : le sacrifice eucharistique. Les couleurs vives disposées sur les murs tout autour de l'autel ménagent une sorte de chaleur plus intense. Une chose est frappante : dans ce contexte, les gestes du célébrant et des ministres, les objets du culte, par le simple fait de l'espace préparé, acquièrent le poids et l'importance maximum.

Mais il me faut revenir à la lumière. Dans le reste du couvent, elle se répand, elle se répand à profusion, mais par les grands moyens souvent. Dans l'église, l'architecte lui a dressé des obstacles au maxi-



Une cellule et sa loggia.



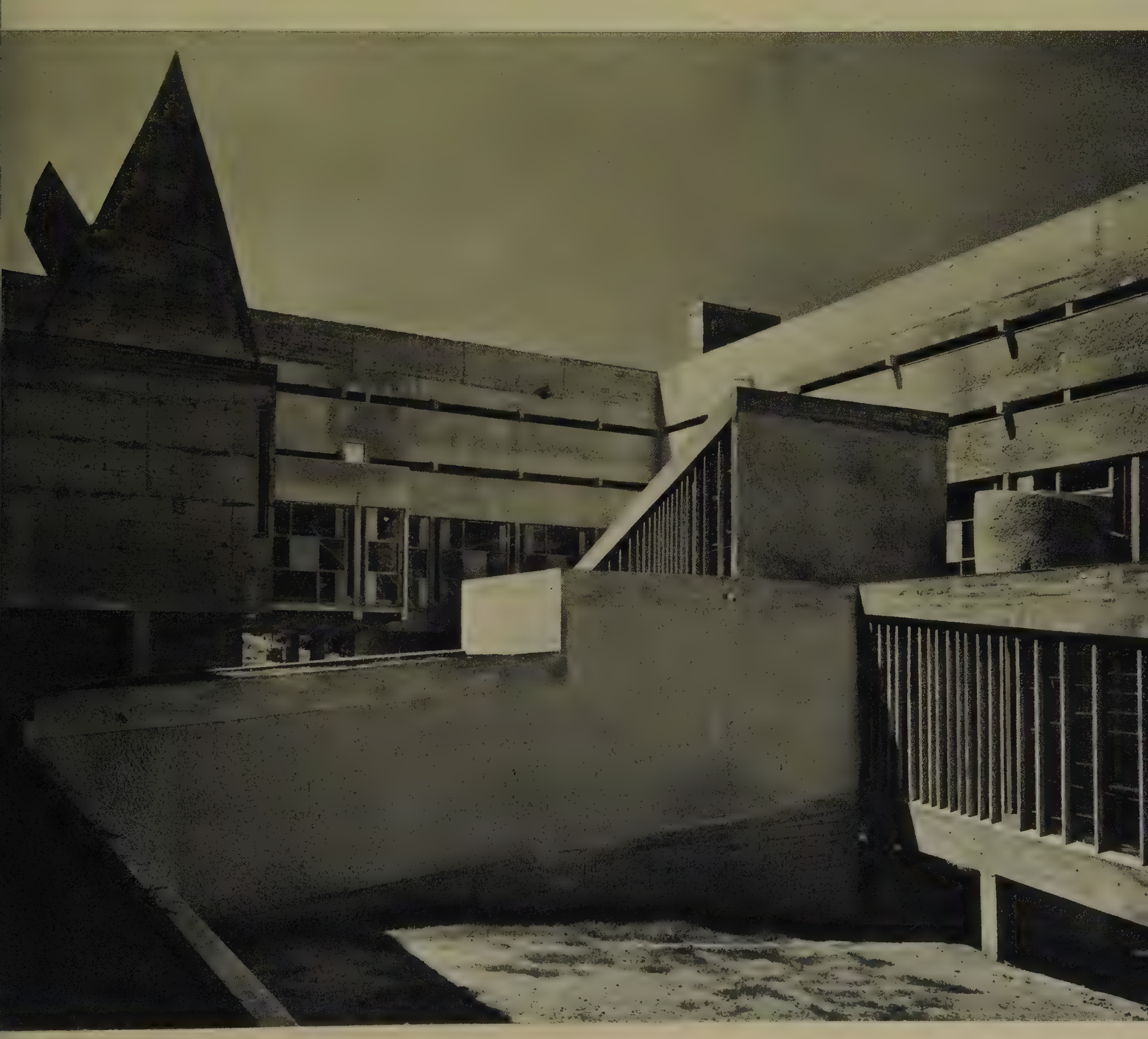
L'intérieur de l'église.

— Une allée de haute présence

num, lui a fait la part aussi mince que possible. Le ésultat, c'est que la lumière force le barrage, avec ette qualité spéciale ici qu'il est impossible d'en voir a source : c'est une lumière qui vient d'ailleurs. Qu'il n soit ainsi : qu'une lumière qui vient d'ailleurs orce tous les obstacles — n'y a-t-il pas là matière népuisable à la méditation ? N'est-ce pas l'horizon nglobant tous les mystères du salut ? La ténèbre 'est pas évacuée pour autant, il y a tension entre umière et ténèbre, comme à l'intérieur de la foi lle-même, qui est selon le Psaume : « Une ténèbre lans le jour, une lumière dans la nuit » (Ps. 77). L'église a la pureté d'un acte de foi, la pureté de l'Evangile. Cela exige certes un dépouillement, un renoncement qui peut paraître d'abord implacable, mais qui devient doux au fur et à mesure qu'on y fait résolument sa demeure.

Tel est en bref ce que j'ai vu, peu à peu, au long des jours et des nuits. La médaille n'a-t-elle aucun revers ? Certes, incontestablement, l'architecte se fait une idée très haute de la vie religieuse. Il nous le dit sans relâche dans un poème fait d'espace et de lumière. Habiter un poème est redoutable déjà. Vivre en Dieu sans échappatoire ne l'est pas moins. Qui ne devinerait ce qu'il peut en cuire à certains moments ?

S. Lecapitaine, o.p.



A gauche, l'oratoire des frères étudiants avec son toit en forme de pyramide, puis le cloître, le plan incliné de l'atrium ; plus à droite, la tour de l'escalier en colimaçon.

— L'événement grandit à la taille de qui l'affronte.



Ci-contre : Façade sud, vue de la forêt.

— L'Evangile est rempli de plein air et de courses par les chemins.

Ci-dessous : Le cloître, tressé et tramé dans la lumière, comme une fleur au soleil.

Toutes les photographies qui illustrent cet article sur le couvent de la Tourette sont de Bernhard Moosbrugger, Zurich.



PEINTURES DE LOUIS-MARIE LONDOT

La peinture de Louis-Marie Londot contient toute l'aventure de notre temps. Toutes les questions, si actuelles, qui s'agglutinent autour des mots non-figuratif, figuratif, abstrait, informel, et les autres, d'art sacré et d'art religieux, se posent à son propos. Comment l'aborder ? Peut-être par ce qui en elle frappe davantage.

L'originalité — rare, certainement — de Louis-Marie Londot est probablement qu'il mène sa recherche picturale à la fois sur deux plans : celui de la non-figuration la plus déclarée et celui de la figuration claire, celle-ci aujourd'hui exclusivement religieuse. Chacun de ces plans a pour lui sa valeur propre, autonome, mais tous deux n'en demeurent pas moins intimement et indiscutablement liés.

L'œuvre que nous abordons est paradoxale; elle peut dérouter. Elle est aussi infiniment attachante et grave. Sa signification est éminemment picturale et déborde la peinture elle-même.

Il y a une dizaine d'années que le peintre s'est engagé dans la double voie indiquée. Occupé à démonter, consciemment, avec lenteur et fidélité, tous les moyens de son métier, il a poursuivi longtemps une œuvre où le « sujet » gardait un rôle essentiel de soutien. L'exposition qu'il présenta en mars 1955 à la Galerie du Théâtre de Poche, à Bruxelles, ne contenait que des toiles figuratives, mais la figuration n'y était déjà plus guère que prétexte à faire un tableau et non la représentation imitative d'un motif extérieur. Le peintre, né en 1924, avait mené, dans le sillage de la passionnante conquête des cinquante dernières années, toute une expérience personnelle de dépouillement, allant jusqu'à rendre austère la couleur elle-même. De ses recherches non-figuratives il ne montrait encore rien.

Deux ans plus tard, à la Galerie « Les Contemporains », dans la même ville, le pas est fait. On n'y verra plus que des toiles non-figuratives. *Nu couché*, *Nativité*, *La sieste*, *Cheval de bois* ont fait place à *Foyer vivant*, *Sérénité*, *Liesse*, *Mouvement simple*, *Formes souples*. Ce ne sont plus que rapports de formes et de couleurs, jetées dans l'espace, débordantes de vie, ouvertes à la vie ou contenues dans ses sources. Depuis cette époque, la série des créations de Louis-Marie Londot, à travers des périodes d'amour de la matière et d'autres d'abrupte austérité, devient poésie, longue et généreuse suite lyrique.

La liberté est conquise qui est tout simplement celle de peindre et d'être exigeant. Car il ne faut pas s'y tromper, toute cette fête, cette affectueuse richesse de vie, est menée en avant dans la conscience de l'œuvre en train de s'accomplir. L'artiste a conquis le droit de réfléchir à l'œuvre qui naît de ses mains. Plus il avance, plus ses moyens d'expression vont chercher au cœur de son cœur la sève nourricière, plus ses mains font des découvertes pour en permettre la communication.

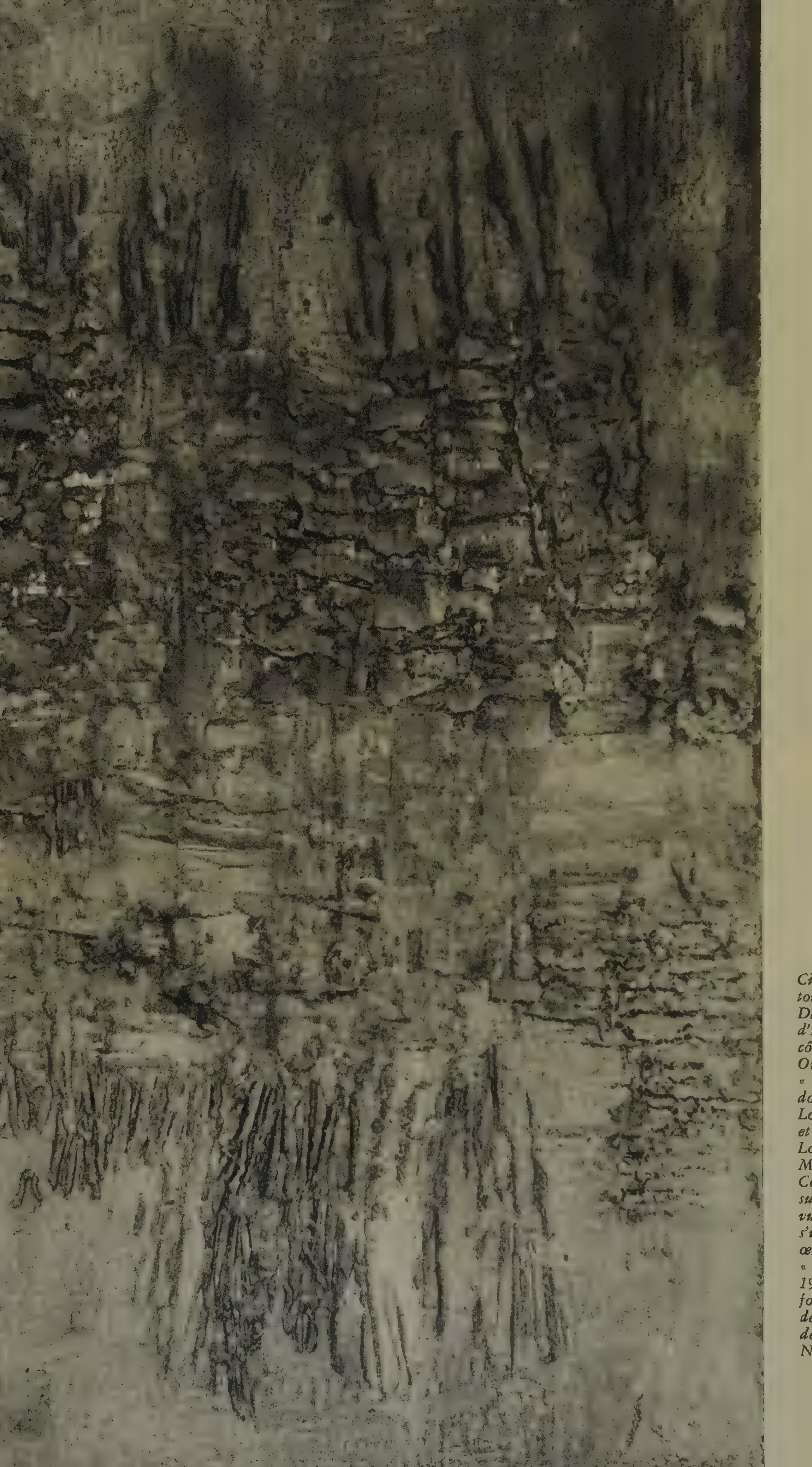
Les matières communes n'y suffisent pas. Elles s'adjoindront tout — non pas tout, car il y a choix — ce qui sera capable de faire corps avec la toile ou le bois, et avec la couleur, jusqu'à des surfaces boucanées de jute et de savantes alchimies de cendrées. Ce qui est à dire conduit. Tous ces moyens, au plus fort de leur éclatement dans les toiles noires ou brun fauve ne sont qu'apparemment insoumis. La peinture n'est ici que tout extérieurement informelle. Une composition est toujours présente. Mais elle ne se réduit jamais à une géométrie simpliste et ne se laisse pas très aisément saisir. Chaque toile a une unité, et cette unité est diverse. Certaines paraissent plus accomplies que d'autres. Certaines s'imposent avec une autorité qui surprend. Elles trouvent en nous des échos, des résonances inattendues, et nous emportent. La rencontre est plutôt de l'ordre de l'intuition que de celui du raisonnement. Elle nous hausse au-delà de nous-même, en nous cherchant pourtant dans nos profondeurs les plus secrètes. C'est de l'ordre de l'amour. Oserait-on dire que l'art, agissant dans son ordre, par son pouvoir propre, par sa magie, transmue et sublime les profondeurs du cœur ? Il y a une peinture qui, en tant que peinture, et rien qu'en cette qualité, opère une purification, aide l'homme à franchir un seuil vers un accroissement d'humanité dans la ligne de l'esprit. De cela aucune raison raisonnante ne peut rendre raison. N'est-ce pas à ce niveau qu'on peut parler d'art sacré ? Celui-ci est-il autre chose que l'authenticité, l'ouverture, par les moyens de l'art, sur une dimension intérieure de l'homme ?

Il se pourrait que ce soient les commandes de vitraux qui aient plus directement appelé Louis-Marie Londot à prendre le chemin où il s'est enfoncé si avant ces dernières années. Dès 1953, à Wellin et à Laloux, en 1954 à Maissin, il a réalisé des vitraux d'églises qui, d'emblée, ont montré son sens personnel de l'œuvre monumentale, sa sûreté dans la construction des formes. Il y fait rayonner une vie intense, au sein d'une rigoureuse rencontre entre les servitudes d'un cadre souvent ingrat et les moyens d'un art aux matières bien déterminées. Ce sont des vitraux non-figuratifs, comme le seront plus tard ceux d'Erneuville, de Cocrou, de la chapelle de Frasnes-lez-Gosselies,

En page opposée : Eglise de Waha. XIe siècle. Vitraux du chevet plat du chœur, 120 x 70 cm, 60 cm. diam., 1957 (Photo Art d'Eglise) — « Equilibre sans ombre », peinture sur bois, 59 x 125 cm, 1957 (Photo P.A. Dandoy).

ceux de Sohier et l'ensemble du chœur de Waha jusqu'aux créations récentes pour le Sacré-Cœur, à Saint-Servais, pour Maredsous et pour Erezée.

Il est frappant de voir la cohérence de toute cette recherche et l'unité de l'œuvre picturale. Peinture de chevalet et peinture de verre réagissent l'une sur l'autre et s'apportent mutuellement leurs trouvailles. C'est bien de là que part la densité des vitraux. Ils ne sont pas une simple décoration pour la fenêtre, ils ne sont pas qu'un jeu agréable de lignes et de couleurs. Les plombs cernent des formes de couleurs qui valent en elles-mêmes et, parallèlement, « produisent » le climat de l'église. La fonction de l'édifice est ainsi servie et c'est à propos qu'on pourrait donner aux



Ci-contre : « Gloire », peinture sur toile, 180 x 95 cm, 1961 (Photo P.A. Dandoy). — En page opposée : Eglise d'Erezée, XIXe siècle, vitrail de la nef, côté épître, 330 x 140 cm, 1961. — On trouvera, dans Art d'Eglise, *n° 112, « Namur 1950-1960 », une abondante documentation sur les vitraux de L.-M. Londot pour les églises du Namurois et du Luxembourg belge, notamment Lomprez, Wellin, Frandeux-Laloux, Maissin, Erneuville, Gendron, le Sacré-Cœur à Saint-Servais. Le « Christ ressuscité » et « Notre-Dame de Bellevue » y sont reproduits. A ceux qui s'intéresseraient de plus près à cette œuvre, le catalogue de l'exposition « Art sacré d'aujourd'hui, Maredsous 1958 » fournira des compléments d'information.* Art d'Eglise, *n° 108, 1959, détaille l'apport du peintre à l'église de Waha et à la chapelle du Collège N.-D. de la Paix, à Namur.*







verrières les titres mis par le peintre sur ses dernières toiles : *Prière, Angélus, Gloire, Allégresse.* Ces noms ne sont pas vains. Les œuvres expriment, non pas des scènes précises, bien sûr, qui si souvent raccourcissent l'horizon, mais la rencontre et l'adoration dont l'être a le plus faim. Comme les toiles, les vitraux naissent d'une contemplation intérieure.

Les vitraux, avec les peintures, sont en eux-mêmes de l'art sacré. Joints à la démarche et au geste liturgique, ils sont en même temps œuvres d'art religieux.

L'art vrai est sacré : il touche au mystère caché dans l'homme et dans les choses; il est interrogation essentielle sur le sens de leur existence et sur leur signification définitive. Tout art sacré n'est pas religieux. Tout art religieux, s'il est art, doit être sacré.

Louis-Marie Londot ne cache pas sa foi chrétienne. Si c'est avec joie qu'il entre dans le jeu souvent complexe et non sans embûches de la commande par l'Eglise, les signes mêmes de cette foi acquièrent en lui comme une exigence de représentation. C'est pourquoi, de la même contemplation que naît la prière colorée et formelle des œuvres non-figuratives, naissent aussi les visages de la Vierge et du Christ.

La figuration, chez Louis-Marie Londot, a passé par des crises successives. Depuis l'exposition de 1955 évoquée au début de ces lignes, et déjà auparavant, elle a difficilement résisté à la découverte de modes plus larges d'expression. Et cependant revenait périodiquement le besoin de fixer l'image intérieure depuis longtemps déjà centrée exclusivement sur ces thèmes religieux fondamentaux de la Vierge à l'Enfant, du mystère de la mort et de la résurrection du Christ. Le peintre dit aujourd'hui que toute autre figuration lui serait impossible.

Successivement, on voit l'artiste serrer la découverte progressive de cette nouvelle rencontre du « sujet ». Les œuvres se montrent libérées de tout l'attirail documentaire qui les obligeait traditionnellement à l'anecdote, libérées aussi du lourd poids des souvenirs d'âges d'or trop longtemps admirés et dont la richesse, qu'elle soit byzantine, romane ou baroque, pèse si fortement sur la recherche tâtonnante de notre temps. Ici la pousssée vitale est intérieure : le tableau qui doit naître doit être et rester jusqu'au bout un tableau, et transcrire la parole entendue.

On peut suivre Louis-Marie Londot, depuis ses toiles de l'église de Lomprez (1952), prendre ici encore progressivement cette liberté d'être authentique. Nous avons vu les correspondances entre vitraux et peintures. Le même accord existe entre sa figuration et sa non-figuration. Peut-être est-ce dans son *Christ ressuscité* de 1960 plus encore que dans sa prestigieuse *Notre-Dame de Bellevue* qu'en dehors de toute sentimentalité ou esthétisme, nous voyons se faire avec maîtrise la jonction sensible de toutes ses recherches. La fermeté de la composition, la grandeur de ce corps du Christ, la densité de son incarnation, le rayonnement de son triomphe, s'expriment dans un climat de calme et une intensité, un lyrisme contenu dont tout le langage est strictement plastique. Toutes les parties de cette toile parlent leur langage propre, elles ont leur manière à elles d'exprimer l'aspect indicible de la Résurrection. Il n'est aucun coin de la surface qui ne soit chargé de toutes les richesses de spontanéité et de conscience des toiles non-figuratives. Vie humaine et matière du monde sont assumés par ce Christ.

Rien n'est «abstrait », ni résidu cérébral, dans pareil tableau, même ce qui ne « représente » rien, pas plus que ne sont « abstraites » les toiles non-figuratives auxquelles nous nous sommes arrêtés et où il n'y a rien à « comprendre ». C'est aussi concret et direct, et incarné, qu'une écorce d'arbre, une peau d'animal ou une paroi de rocher. Pour s'en rendre vraiment compte, il faudrait revoir les photographies après avoir touché les œuvres elles-mêmes, toiles et vitraux, dans la réalité de leurs matières et de leurs couleurs.

Oserions-nous croire que pour l'homme d'aujourd'hui il y a là une voie de recherche absolument nécessaire, autour de quelques thèmes essentiels, et que l'art du peintre a encore à nous apprendre à voir en profondeur notre monde ? La médiation des images est remise en cause. C'est bien ! Car nous sommes devenus aveugles. Nos yeux ne voient plus ! Maintenant, sans nous donner le temps de nous reprendre, le meilleur acquis risque de passer en formules, en recettes de complaisance.

Cette voie de recherche, Louis-Marie Londot la poursuit inlassablement, à travers les pires traquenards de ses propres découvertes. Peut-on se demander où le mène pareille alchimie de matières dans la rencontre de cette visée religieuse dont il poursuit l'image ?

Ce qui existe suffit à montrer toute la richesse de la peinture de notre temps et combien le cubisme, en crevant délibérément l'abcès du passé, a ouvert d'immenses moyens d'expression à tant de bons peintres en ramenant la peinture à elle-même. A montrer aussi comment, en profond accord avec elle, le thème religieux peut donner une dimension nouvelle à cette peinture et la rendre médiatrice de vérité plus totale. C'est de cette médiation que confusément, parce qu'elle est unifiante, tant d'hommes ont besoin.

En page opposée : Eglise de Gendron, « Dernière Cène », avant-station du Chemin de croix. peinture sur bois, 33 x 51 cm, 1959. (Photo Art d'Eglise). — « Vierge à l'Enfant », encre de Chine, 29 x 19 cm, 1960. — « Allégresse », peinture sur bois, 100 x 65 cm, 1960 (Photo P.A. Dandoy).





C'est ce même appel à l'accord profond du cœur et de l'esprit qu'illustreront les vitraux élaborés en 1959 pour les fenêtres gothiques de l'église de Bastogne. Si cette pressante exigence est satisfaite, il sera indéniable que l'apport allusif des symboles répandus dans ces fenêtres ajoutera à l'ampleur de signification de l'ensemble.

L'œuvre de Louis-Marie Londot nous fait rencontrer quelques points cruciaux du dialogue vécu à l'intérieur de l'Eglise entre l'art le plus actuel et les signes religieux retrouvés dans l'unité de la vérité et de la charité.

André LANOTTE.
26 avril 1961.

Ci-dessus : « Christ en croix », encre de Chine, 24 x 24 cm. 1960.
— En page opposée : Eglise du Sacré-Cœur, à Saint-Servais, vitraux de la nef, côté épître, 600 x 135 cm, 1960 (Photos P.A. Dandoy).



1.

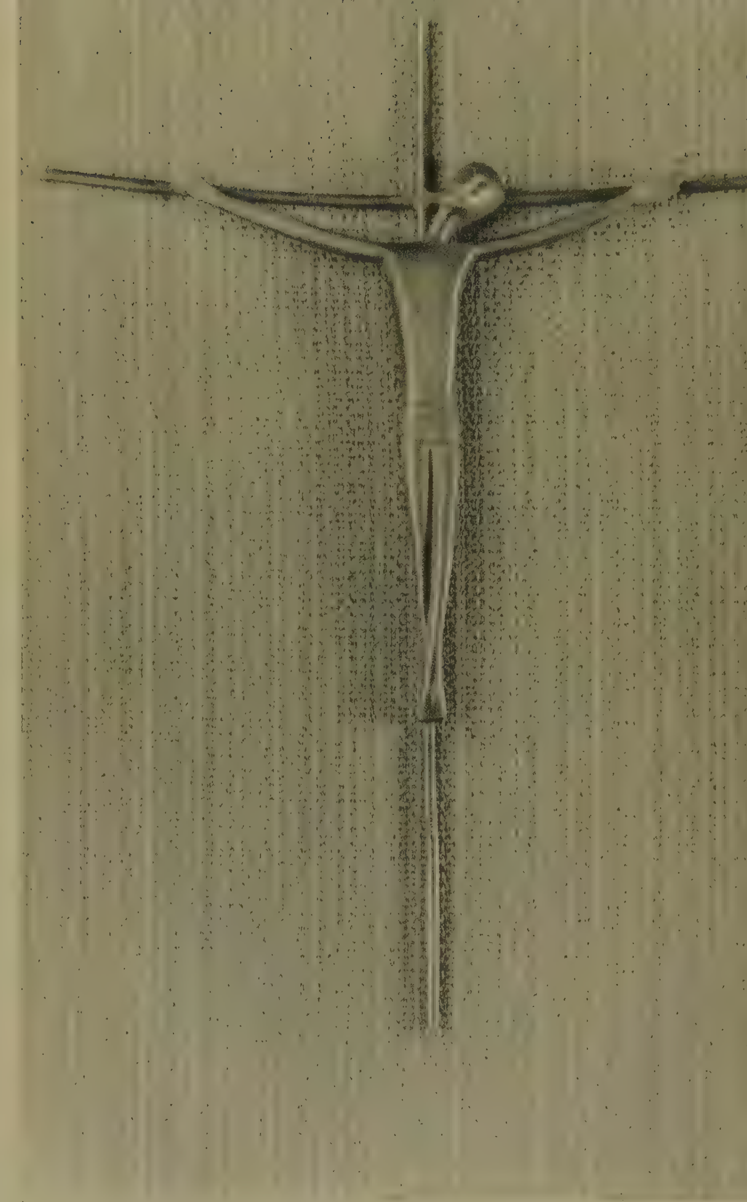
PETITS CRUCIFIX D'INTÉRIEUR

par Philippe Denis et Jean Williame

Les crucifix que nous présentons dans ces pages répondent à une préoccupation précise : celle de donner aux *signes* chrétiens — en particulier ceux que nous destinons à nos demeures — une nouvelle force de présence.

L'image du Christ crucifié n'est pas seulement le point de rencontre de la vie quotidienne et du culte, de la foi et de l'intimité de la personne. C'est elle qui marque du sceau de Dieu l'espace où l'homme habite. Depuis que l'architecture de la maison humaine a perdu son caractère sacral, elle est même seule à « orienter » cet espace, à l'ouvrir vers le ciel et à lui donner un sens dans l'histoire.

Un tel signe doit donc être avant tout « témoin » de vérité. Mais cette vérité, il faut qu'il l'exprime dans le monde des formes de notre temps. Et c'est là que le drame commence.





Les crucifix de Philippe Denis et de Jean Williame sont parmi les premiers à ne pas nous décevoir. Ils nous viennent à la fois d'une méditation sincère et prolongée du mystère de la croix et d'un métier plein de sensibilité et de noblesse, ouvert sans réticence comme sans crispation aux acquisitions fondamentales de l'art moderne.

Ajoutons qu'ils nous paraissent accessibles à toutes les bourses. Objets de « petite série », ils passent un par un entre les mains de leur auteur, mais n'en sont pas moins tirés à quelques dizaines d'exemplaires. Ils restent donc à la portée d'un léger effort : l'effort *normal* qui honore, et l'objet et son possesseur, en les tirant, l'un et l'autre, de la sphère de l'anonymat commercial, du monde éphémère et brutal de la pure « consommation ».

F. D.

N. B. — Les crucifix reproduits ici peuvent être acquis chez leurs auteurs : Philippe Denis, 5, rue des Sansonnets, Waterloo, Brabant, Belgique, et Jean Williame, 29, route de Suarlée, Floriffoux, prov. de Namur, Belgique.

On les trouvera difficilement dans le commerce, sauf chez Mlle Marthe Nobel, 141, rue de Tirlemont, Louvain, et au « Centre d'accueil » de l'abbaye de Saint-André, Bruges 3.

Fig. 1. Philippe Denis. bronze. Christ 18,5 cm ; croix 28,5 cm.
Fig. 2. Philippe Denis, bronze. Christ 13 cm ; croix 21 cm.
Fig. 3. Philippe Denis, bronze. Christ 13 cm ; croix 22 cm. (Photos Art d'Eglise.)



Fig. 4. Philippe Denis, Crucifix pour le Grand Séminaire d'Usumbura, bronze. Christ 39 cm; croix 72 cm.
Fig. 5. Jean Williame, bronze. Christ 30 cm; croix 68 cm. Fig. 6. Jean Williame, bronze. Christ 16,5 cm; croix 40 cm.
Fig. 7. Jean Williame, Bronze. Christ 16 cm; croix 40 cm. (Photos Art d'Eglise.)

6

7.





Page de gauche : Jean Williame, Vierge à l'Enfant, granit noir, 86 cm. Abbaye de Saint-André, chapelle des hôtes
Ci-dessus : Jean Williame, quatre petits pendentifs, bronze. (Photos Art d'Eglise.)

L'INSTITUT ALBERT I *à Ixelles*

Cette réalisation récente du Prof. Pepermans est à notre sens une des rares œuvres d'architecture moderne vraiment réussies de l'agglomération bruxelloise. Située rue Wayenberg, à deux pas de la gare du Luxembourg, elle appartient au complexe des cliniques du « Calvaire », où elle abrite la section des cancéreux incurables.

Par l'harmonie de ses horizontales, le calme de ses grandes baies vitrées, la texture vivante de son matériau, l'originalité de ses superstructures, escaliers et promenoirs extérieurs, l'ensemble du bâtiment évoque irrésistiblement le dynamisme linéaire et la *légèreté* d'un grand navire.

Cette maison marine pourrait ainsi sembler en parfait contraste avec la réalité qu'elle abrite : la souffrance d'hommes et de femmes voués à une mort prochaine, voire imminente (on compte parfois six et huit décès par semaine), et la vie intense, mobilisée à l'extrême, d'une petite communauté de religieuses. Mais ce contraste est plutôt pensé que subi. En réalité, nous trouvons ici un exemple de ce qu'une maison moderne vraiment humaine peut offrir de réconfort, de clarté, de silence et de paix.

Dans cette architecture joyeuse, la chapelle est sur le toit, le plus près possible du ciel. Elle est très dépouillée, toute





en ciment, supports métalliques et meubles de bois très clair. Mais on y trouve aussi une croix triomphale et un magnifique tabernacle de Roger Bonduel, ainsi qu'un grand vitrail de Michel Martens. Fait, non pour les longues cérémonies mais pour la prière brève et pure, ce petit intérieur est l'un des plus séduisants qu'on puisse voir en Belgique.

Faut-il poser une ombre à ce tableau ? Lors de notre dernière visite, nous avons trouvé la chapelle défigurée par une statue de plâtre blanc ; le tabernacle avait été recouvert d'un morceau d'étoffe sans forme ni proportions ; un petit crucifix commercial venait doubler la croix de Bonduel ; enfin une décoration florale indiscrète encombrait toute la zone de l'autel. Mais à qui adresser des reproches ? Nous ne nous sentons pas habilité, pour notre part, à critiquer les religieuses, dont le travail est dur, le dévouement héroïque et qui ont bien le droit de se sentir un peu chez elles. Ne se trouverait-il personne, parmi les amis et les conseillers de cette belle maison, pour expliquer à ceux qui y vivent ce qu'on voulait leur *donner*, et qu'ils risquent d'avoir partiellement perdu ?

Dom Frédéric DEBUYST.









INTRODUCTION A L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

DES PREMIERS SIECLES

par **Josef Fink**, *Professeur à l'Université de Munster*

III. - LE PASTEUR ET LE MAITRE

A peine finissons-nous de parler du baptême qu'on nous affronte au « protanateur» de ce sacrement (*prostitutor christiani sacramenti*), à l'image de l'homme qui porte une brebis sur les épaules. Nous pénétrons ainsi, une nouvelle fois, dans le climat des polémiques pénitentielles de l'Eglise primitive. Cette image du bon Pasteur, qui est tirée de la parabole de la brebis perdue (Luc. 15, 4-7; Matth. 8, 12-14), les chrétiens d'Afrique du Nord la multipliaient sur des verres gravés pour l'offrir en cadeau et manifester ainsi leur position dans la querelle. Ils y voyaient le symbole du pécheur repentant, reconduit au sein de la communauté, même lorsqu'il s'était rendu coupable d'inconduite grave et d'adultère. La position adverse, beaucoup plus dure, n'admettait la pénitence qu'une seule fois après le baptême et, en cas de récidive, refusait pour toujours le pardon. Telle était entre autres la position personnelle de Tertullien (qui par excès de rigueur rompit avec l'Eglise), lorsque dans la phrase rapportée ci-dessus, il marquait d'infamie l'image du Pasteur secourable où ses frères cherchaient leur consolation (*De Pudicitia*, 10, 12 sqq.)

Ces divergences de vues ont l'avantage de nous mettre en contact avec un stade de l'art chrétien où les représentations devenues familières aujourd'hui, et apparemment valables une fois pour toutes, étaient encore fluentes, cherchaient leur voie, s'avéraient discutables et discutées, et enfin lentement se fixaient. Nous savons à quelle fortune sans pareille était destinée l'image du bon Pasteur. Elle s'enracinait dans l'Ecriture. Esquissée par les synoptiques, puis exaltée par saint Jean (ch. 10), son adoption par l'art chrétien ne pouvait donner prise aux dures critiques de Tertullien que pour un seul motif : son prototype artistique était d'origine païenne. Car le bon Pasteur *évangélique* devait, quant à lui, être approuvé par tous, même par le schismatique Tertullien. Lorsque ce dernier désignait l'image d'un doigt menaçant, il voulait confondre ceux qui, à la place de la vérité, lui semblaient tirer argument d'une iconographie païenne.

La liste des ancêtres du bon Pasteur nous livre notamment des porteurs d'animaux hittites, des figures de sacrificateurs grecs, parfois des dieux déguisés en bergers (comme Hermès, dieu des troupeaux). Nous savons que tout le millénaire qui précède le Christ, puis l'époque entière de l'empire romain, c'est-à-dire, géographiquement, l'Asie antérieure, la Grèce, Rome, l'Afrique du Nord, sont remplis de ce motif. Très tôt, il avait pris valeur de symbole pour tendre, au bout de sa course, à se sublimer dans une vision très idyllique de la vie pastorale qui était aussi le thème majeur de la poésie romaine hellénistique. Inséré dans le cycle des saisons, il pouvait signifier le printemps. Sur les tombeaux, il occupait une place choisie à cause de son caractère paradisiaque. C'est ainsi que dans une tombe païenne de Rome, on voit la silhouette nue d'un berger portant bête et bâton, le manteau jeté sur l'épaule, accompagné d'une figure féminine qui esquisse un pas de danse (fig. 1). Toutes les représentations isolées se sont fondues dans ce symbole d'une existence humaine pleine de douceur et de paix.

Après avoir changé de nom plusieurs fois, après être passée de la figure barbue au visage clair de la jeunesse, et de la nudité au vêtement, la très ancienne image du berger, en abordant le christianisme, reste cependant fidèle à elle-même sur un point précis : l'animal enroulé autour des épaules porte des cornes. C'est un bélier ou même un bouc.



ig. 1. Dessin exécuté d'après une fresque funéraire romaine. Windsor Castle.
ig. 2. Sarcophage, Eglise Sainte-Marie-Antique, Rome.
ig. 3. Le Bon Pasteur, Marbre, Musée du Latran, Rome.

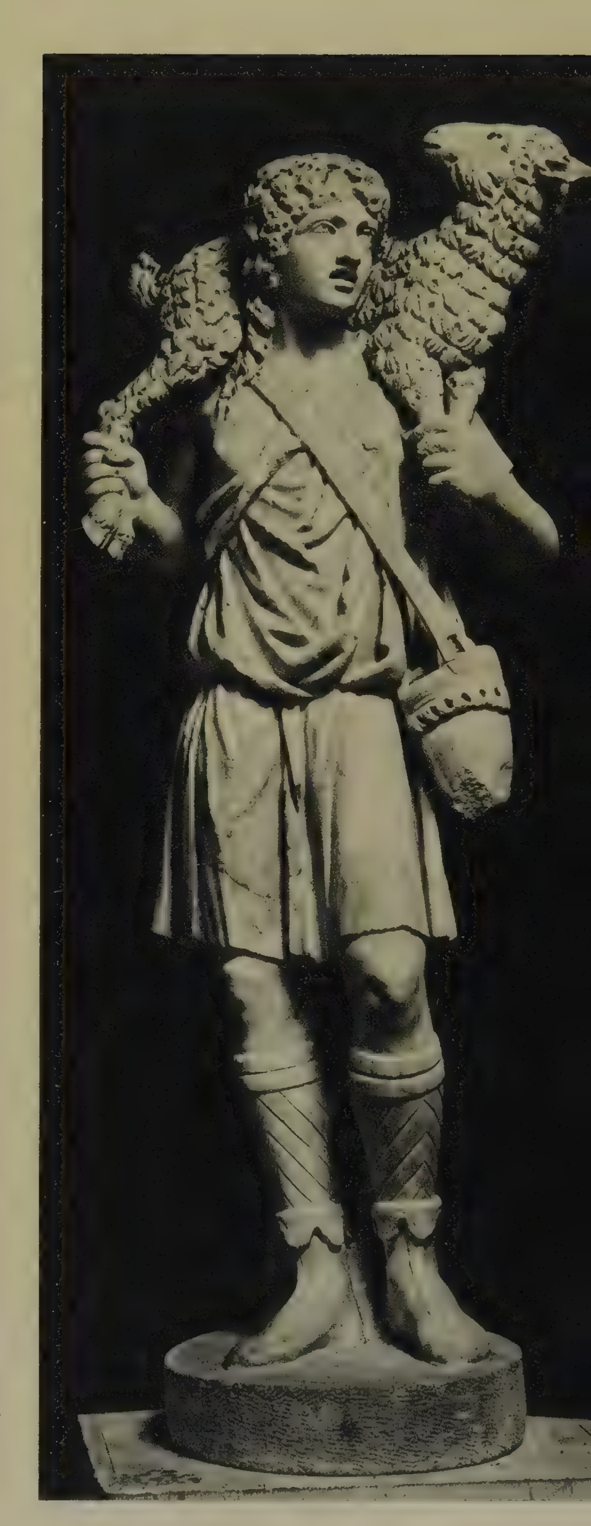
L'Evangile, pour sa part, donnait aux brebis une nette préférence (et nous associons nous-même à l'image du bon Pasteur celle de la brebis). La tradition venue de l'antiquité nous explique pourquoi les premiers exemples de transposition chrétienne gardent la représentation d'une bête cornue. Mais c'est là, précisément, que la critique de Tertullien a pu trouver prise et planter son croc.

Telles sont les clartés que la recherche archéologique la plus récente, celle de Théodore Klauser, par exemple, nous apporte sur l'histoire de l'image du bon Pasteur (*Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1, 1958). Il y a bien des années, j'ai moi-même fortement insisté sur le fait que certains sarcophages classés par les archéologues au nombre des premiers sarcophages chrétiens, doivent en réalité, malgré leur « bon Pasteur », demeurer pour nous dans une parfaite neutralité entre l'antiquité païenne et le christianisme (*Rivista di Archeologia Cristiana* 27, 1951 et *Theologische Revue* 51, 1955). C'est seulement quand le lieu où l'on trouve ces images est proprement chrétien, quand leur destination est claire, quand des scènes bibliques les encadrent, enfin quand elles représentent non pas plusieurs pasteurs, mais un seul, que nous nous trouvons avec certitude en face du bon Pasteur évangélique. Un sarcophage de Sainte-Marie-Antique à Rome nous offre à la fois l'image du Pasteur (avec bêtes cornues), celle de Jonas et celle du baptême (fig. 2). C'est ainsi que l'histoire chrétienne de notre thème commence. Le Pasteur relié au baptême : nous pourrions y voir une illustration du mot de Tertullien, soit dans le sens d'une charge (le « profanateur »), soit dans celui d'une confession de foi (le maître du sacrement).

Dans le domaine de la pure statuaire, l'identification des œuvres chrétiennes reste plus difficile. La clarté grandit à partir du IVe siècle. A cette époque, le monde romain se christianise dans son ensemble, l'élément païen passe en minorité et ce sont les intentions chrétiennes qui deviennent les plus immédiates. Dans les cas douteux, la charge de la preuve revient à présent aux intentions païennes. Récemment encore, on a jugé le célèbre bon Pasteur du Latran (fig. 3) trop élégant pour être une image chrétienne, pour représenter le Christ. J'avoue que cet argument ne me convainct pas. Lorsque nous Julien l'Apostat le paganisme, revenu une dernière fois à la surface, entraîne l'art tout entier dans un climat de beauté et de charme, le christianisme ne manque pas d'en profiter, lui aussi. Et sous Théodose, l'art chrétien devient un art d'une grande urbanité, vraiment grandiose, un art de cour, d'un raffinement extrême. Le bon Pasteur se revêt alors d'une noblesse toute classique. Car s'il est vrai que la fonction de pasteur signifie en même temps la divinité, seule la plus haute tradition de la forme antique peut tenter de l'exprimer. On voit assez par cet exemple combien l'art chrétien primitif reste jusqu'au bout tributaire de l'antiquité.

Il est à présent une image qui nous conduit mieux que les autres au plus profond de notre sujet : celle du Berger assis, entouré des bêtes qui pâturent. Sur cette image, qui apparaît dans une tombe romaine, nous voyons à droite un mouton portant des cornes (fig. 4). Le découpage photographique nous cache le reste du troupeau qui, aux pieds de l'homme, remplit tout l'avant-plan (fig. 4a). Le berger fait une chose étonnante. Ses mains s'élèvent, portant un rouleau ouvert. Nul doute qu'il n'ait commencé à instruire son troupeau. Ce berger est donc également un maître ! Nous retrouvons ainsi l'un des thèmes fondamentaux de l'art chrétien primitif. Nous avons déjà parlé, on s'en souvient, de l'eau, du pain et du poisson qui sont des dons originels (voir *Art d'Eglise* n° 115). Avec la même simplicité, nous voyons l'image du Christ émerger ici des grandes tâches humaines de l'existence. Etre pasteur et être maître : il n'y a guère, pour personne, de destinée plus haute. Elle vaut pour tous. Elle vaut aussi pour chacun d'entre nous.

Il faut noter combien le IIIe siècle, auquel appartient cette image, reste loin d'une illustration directe de l'histoire du salut. Aucune image, à cette époque, ne prétend représenter Jésus de Nazareth, ni avoir de rapport avec la vie terrestre du Sauveur. On n'imagine même pas ce genre historique. Ce qu'on cherche, c'est une image du Christ plus profonde, qui soit comme le prototype de tout chrétien authentique. Or, répétons-le, il n'est pas de vocation plus haute que celle du pas-







peur et du maître. La mission qui nous a été donnée n'est-elle pas celle-ci : « Allez et enseignez-les tous — et que chacun de vous soit un maître pour l'autre ...» ?

Le Christ enseignant, figure isolée parmi les apôtres dans le sermon sur la montagne, devient une image très répandue à la fin du III[e] siècle. La position assise et la « cathèdre » ou siège magistral sont le signe de son élévation. Plus nous approchons de l'époque classique (dont nous avons parlé plus haut), plus cette note de grandeur est recherchée pour elle-même. Une admirable petite statue de marbre du Musée National de Rome nous exprime cette tendance avec toute la clarté souhaitable. La main gauche, qui tient le rouleau ouvert, est pour un temps au repos, tandis que le libre jeu de la parole est exprimé et comme porté par le geste de la main droite (fig. 5). Ainsi nous sont rendus sensibles la fonction du maître, comme d'ailleurs le maître lui-même. Mais ce n'est pas tout : un autre symbolisme vient s'ajouter. Cette manière de s'asseoir est celle des empereurs, des dieux grecs, et surtout du plus grand d'entre les dieux, Zeus olympien. C'est ainsi que Phidias asseyait le Zeus d'Olympie.

Sachons pourtant que ce contexte et ces rapprochements (aussi éclairants qu'ils soient) restent périphériques par rapport à notre point de départ. C'était, on s'en souvient, que le Christ enseignant est aussi le Pasteur. Ce qu'il nous enseigne, ce n'est donc pas la lecture ou l'écriture. C'est un don plus précieux, plus savoureux : c'est le salut de l'âme. « Si les hommes réfléchis et sobres y goûtaient une seule fois, disait Novalis, ils abandonneraient tout pour s'asseoir avec nous à la table du désir ». Nous le savons bien, nous aussi, dès que nous prenons place parmi les brebis qui pâturent, ou que nous devenons nous-mêmes cette unique brebis qu'un jour le Pasteur alla chercher et qu'il reconduisit au troupeau.

(Traduction F. D.) *(A suivre.)*



Fig. 4. Détail d'une fresque située dans un hypogée romain.
Fig. 4a. Vue d'ensemble de la même fresque.
Fig. 5. Statuette de marbre, Musée National, Rome.



REVUE DES REVUES

RENOUVEAU EN BELGIQUE

Le numéro 142 (15 avril 1961) des *Informations catholiques internationales* nous offre la surprise d'un article détaillé et particulièrement nuancé sur l'état actuel de l'art religieux moderne en Belgique.

A première vue, le diagnostic peut sembler sévère. C'est que l'auteur écarte les œuvres mortes et les inutilités diverses qui encombrent son horizon. En même temps, il met le doigt sur les multiples causes d'une longue torpeur : la force d'inertie d'une « chrétienté » en apparence très florissante ; le goût, traditionnel en Belgique, des réalisations spectaculaires au faste un peu lourd ; un « bon sens » congénital qui a ses avantages, mais s'accorde difficilement avec les exigences de la liberté créatrice ; une répugnance marquée à l'effort de dépouillement que postulent à la fois la rénovation liturgique et toutes les formes de l'art vivant ; la dispersion et la mauvaise organisation des écoles d'art, en particulier d'architecture ; enfin l'envahissement de tous les secteurs de l'artisanat et de la construction par les tracasseries administratives et la volonté endurcie de « faire des affaires ». (1)

Telle est la face négative de l'enquête. Elle est accablante. Et pourtant le rapporteur se montre résolument optimiste, car il discerne en Belgique la présence parallèle d'un véritable réveil, d'une germination lente, irrésistible, qui hausse progressivement le pays au niveau des meilleures régions d'art religieux moderne de l'Occident. Voici quelles sont les principales caractéristiques de ce renouveau : 1. l'obligation pour les artistes vraiment conscients de leurs possibilités de se borner à des programmes restreints — aménagements, restaurations, constructions modestes — qu'ils s'efforcent d'amener à un maximum de perfection. Cette méthode (voulue ou forcée) a l'inappréciable avantage de multiplier les vraies réussites ; 2. la tendance, chez ces mêmes artistes, à se grouper en petites équipes très homogènes, généralement formées d'un architecte, d'un peintre-verrier et d'un sculpteur. Deux de ces équipes au moins ont fait leurs preuves. La première, composée de l'architecte Paul Felix, du maître-verrier Michel Martens et du sculpteur Roger Bonduel, a réalisé en 1959 le monastère des Clarisses d'Ostende, dont la réussite est dûe avant tout à une parfaite intégration de l'architecture et de la décoration. On peut dire que cette œuvre a pris place parmi les classiques de l'architecture contemporaine. La seconde équipe groupe l'architecte Roger Bastin, le peintre Louis-Marie Londot et le sculpteur Jean Williame (auxquels nous pouvons joindre l'architecte-orfèvre Victor Kockerols et le peintre Yvonne Perin). Sous la direction du chanoine Lanotte, ce groupe est l'âme d'un mouvement de rénovation qui, chose exceptionnelle, s'exerce à l'échelle de tout un diocèse. A lui seul, l'effort diocésain de Namur porterait donc déjà témoignage de la vitalité nouvelle de l'art religieux en Belgique (voir *Art d'Eglise*, n° 112).

Le ralliement des forces se poursuit également par d'autres moyens, comme l'exposition de Maredsous (1958), qui en a permis plusieurs autres, très sélectives, en 1960 et 1961. Il faut mentionner enfin le concours « Pro Arte Christiana », patronné par Mgr Theeuws et l'archidiocèse de Malines et qui a eu notamment le mérite de pousser à l'art religieux un talent aussi prometteur que celui de l'architecte Marc Dessauvage.

Telles sont les principales données positives, et elles apparaissent convainquantes. En conclusion, l'auteur attire une nouvelle fois l'attention sur la *lenteur* du mouvement, qu'il attribue à la lenteur parallèle du renouveau liturgique. C'est là, sans aucun doute, le fond du problème. Mais cette constatation ne nous empêche pas de croire que l'art religieux moderne (qui s'essouffle et se complique à loisir dans des pays comme la France et l'Allemagne) s'est engagé en Belgique dans une voie excellente où tout le porte à persévérer.

Dom Frédéric DEBUYST.

---

(1) A propos de ce dernier défaut, nous épinglerons un exemple caractéristique. Les *cristalleries du Val-Saint-Lambert* sont seules en Belgique à fabriquer du verre épais pour vitraux à structure de béton. Or, elles réservent l'utilisation exclusive de ce verre à deux grossistes-entrepreneurs (un pour la partie flamande, l'autre pour la partie française du pays). Cela signifie que *pas un artiste indépendant ne peut les acquérir pour exécuter ses vitraux lui-même*. Il doit obligatoirement confier leur exécution à l'un des entrepreneurs précités.

La direction des Cristalleries nationales devrait prendre conscience des graves conséquences de cette politique de facilité : 1. elle s'aliène ainsi les meilleurs maîtres-verriers du pays, et plus généralement tous ceux qui ont assez de personnalité pour travailler avec les procédés et les matériaux de leur choix (matériaux qu'ils acquièrent actuellement *à l'étranger)* ; 2. elle favorise la main-mise du mercantilisme sur le travail des jeunes artistes, la demande de la clientèle, le choix des pièces destinées aux expositions ; 3. au total, elle installe le règne de la médiocrité dans un domaine où il aurait été particulièrement souhaitable de la surmonter.

Ci-dessus : Marthe Wéry, « Jérusalem Céleste », dalle de verre et béton, 1957. Chapelle de la maison d'études des Pères Augustins, Louvain. (Architecte Volckrik). (Photo Art d'Eglise.)

Chape et tunique d'un ornement noir. Atelier Art d'Eglise.
Tissu : Shantung doupion lourd, gris orage.
Orfrois : Blanc et gris, lamé or.
Chaperon : Empiècement de velours noir losangé, sur fond taffetas gris perle.
Fermoir en métal nickelé, de Roger Bonduel.
Coupe : pour la chape, voir Art d'Eglise 1/1953, O.L. n° 14 ;
pour la tunique, A.E. 3/1957, O.L. n° 32. (Photos Art d'Eglise.)



Que nos lecteurs ne s'étonnent pas de trouver relativement peu de paramentique dans le corps de ce numéro. Ils voudront bien de reporter à l'encart. De plus, nous remettons sur le métier nos études fondamentales des années précédentes. Nous commencerons bientôt la publication d'un texte complètement revisé, appuyé d'illustrations nouvelles.

breedte der kerk evenaart, aan de kant der kloosterlingen. Aldus valt het architekturaal brandpunt samen met het hoogtepunt der liturgische handeling : het eucharistische offer. De levendige kleuren, aangebracht op de muren omheen het altaar, verschaffen een soort intensere warmte. Er is iets treffends in deze kontekst : de gebaren van de celebrant en de bedienaars, de cultuele voorwerpen, bereiken, eenvoudig door de relief-scheppende ruimte, een maximum aan volume en belang.

Ik moet echter terugkeren tot het licht. Doorheen de rest van het klooster spreidt zich het licht, het spreidt zich met volle teugen, doch vaak aan de hand van grote middelen. In de kerkruimte heeft de architekt een maximum van hinderpalen geplaatst voor het licht wiens aandeel aldus zo onbeduidend mogelijk is. Het resultaat : het licht doorbreekt de hinderpaal met deze bijzondere kentrek hier : dat men er onmogelijk de bron kan van ontwaren. Het is een licht dat elders vandaan komt. Het moge zo wezen dat een licht, van elders afkomstig, alle hinderpaal uit de weg ruimt : ligt dààr niet onuitputtelijke meditatiestof ? Is het niet de horizon die alle heilsgeheimen omvat ? De duisternis is evenwel niet opgeruimd. Tussen licht en duisternis speelt een spanning zoals binnen in het geloof zelf dat, volgens de Psalm, « een duisternis is in het daglicht, een lichtbaken in de nacht » (Ps. 77). Het kerkgebouw bezit de zuiverheid van een geloofsdaad, de zuiverheid van het Evangelie. Zeker : dat eist zelfontlediging, een verzaken dat op het eerste zicht ongenadig kan lijken doch zacht wordt naarmate men er beslist zijn woontent opslaat.

Ziedaar, in het kort, wat ik gezien heb, langzaam aan, in lengte van dagen en nachten. Is er dan geen schaduwzijde aan dit alles ? Welja : ontegenzeggelijk heeft de architekt een verheven opvatting over het kloosterleven. Zonder ophouden verklapt hij het ons in een dichtwerk van ruimte en licht. Wonen in een dichtwerk is reeds schrikwekkend. Leven in God zonder uitvlucht niet minder. Wie zou niet vermoeden hoe dit op sommige ogenblikken lastig valt om dragen ?

S. LECAPITAINE o.p.

VERNIEUWING IN BELGIE

Sinds meerdere jaren kent de moderne religieuze kunst in België een vooruitgang op alle gebied en laat zich overal meer en meer gelden. Na de voorstelling van het monasterium der Clarissen te Oostende, de geprimeerde ontwerpen van de wedstrijd « Pro Arte Christiana », de verwezenlijkingen in het bisdom Namen, de te München en Montréal tentoongestelde Belgische religieuze kunstwerken, was het nuttig dat « Art d'Eglise » een monografische studie der beste Belgische kunstenaars aanpakte.

Wij vangen hier aan met de kunstschilder Louis-Marie Londot. De aktiviteit van deze kunstenaar spreidt zich over een groot gedeelte van het land uit. Zij is echter waard ruim de landsgrenzen te overschrijden. Enkele zijner best doeken, tentoongesteld te Montréal in 1960, hebben er een onbetwistbaar sukses behaald.

Kanunnik Lanotte, zijn vriend en leidsman, vindt de eerste kentrek van Louis-Marie Londot hierin, dat zijn zoeken over een dubbel vlak loopt : dit der ronduit bekende niet-figuratieve kunst en dit der figuratieve, thans eksklusief godsdienstig. Beide vlakken bezitten een eigen, autonome waarde doch beide blijven onbetwistbaar met elkaar verbonden. Vandaar de illustratie bij deze tekst, die paraleel figuratieve en niet-figuratieve werken toont.

Louis-Marie Londot, geboren in 1924, heeft in 1955 te Brussel zijn eerste grote tentoonstelling gehouden. Louter figuratieve werken nog. Nochtans zocht de kunstenaar, binnen zijn atelier, reeds verder en deed voor zichzelf nog eens de voornaamst ontdekkingen der hedendaagse schilderkunst over. Hij zou welhaast doorwerken tot aan de « zuivere schilderkunst », in de rijkste betekenis van dit woord, d.i. een schilderkunst waar de eigenlijke pikturale stof en konstruktie een maximum aan kracht en uitstraling zullen bekomen. Maar Londot is een christen. In ieder doek zal hij, naast zijn tekniek, naast zijn menselijk gevoel en lijden, een gans surplus aan liefde en gebed leggen. Regelmatig zal hij de nood aanvoelen het gelaat van Christus en Maria op doek te brengen. Het zijn de enige gelaatstrekken waartoe hij zich voortaan in staat gevoelt zonder zijn uitdrukkingskracht prijs te geven.

Naar Kanunnik Lanotte is het dank zij het glasraam dat Londot zijn rijpheid heeft gevonden. Inderdaad : de strakke konstruktie en de kwaliteit van licht zijner glasramen zijn uitzonderlijk.

Samenvattend kan men zeggen dat wij hier voor een kunstenaar staan bij wie de figuratie en niet-figuratie elkaar verrijken en rugsteunen onder de invloed van een godsdienstige noodwendigheid : uiterst zeldzaam geval, wonderlijk werk evenzeer dat men misschien zonder overdrijving mag vergelijken met dit van een Bazaine of een Manessier.

Naast de schilderijen van Louis-Marie Londot, stellen wij nog een reeks kruisjes voor. Hun kwaliteit is verzekerd en de prijs ervan is naar ieders beurs. Op deze wijze hopen wij gevolg te geven aan een bijna dagelijkse vraag. Twee uitstekende beeldhouwers zijn inderdaad Philippe Denis en Jean Williame. Van laatsgenoemde vermelden wij nog een Madonna, in zwartgraniet, misschien het beste dat wij momenteel in België bezitten.
(Vertaling F. Demeulemeester.)

De Redaktie.

LA TOURETTE,

a year later...

For more than a year now, the convent of La Tourette, so new in every way, has been in use. Many people ask about the effect its architecture has on us as we go about our work, day in, day out, as season follows season and the Church's liturgical year unfolds. After all, this style of architecture surrounds our lives now at every point. How right was Goethe when he said : « Was um Euch wohnt, das wohnt sich bald Euch ein... » (Your surroundings soon become part of you !) So true is this that each one of us should be able to say : « This is wat I was before, and this is what I am now ».

In actual fact, however, life cannot be reduced to such simplified explanations and community life is no exception. For one thing, an artist can only communicate his « creation » to us little by little, imperceptibly. However beautiful a thing may be, and however close at hand, one can only contemplate it for a fleeting moment at a time. For another thing, the influence exerted by a community building depends on the response of all who dwell in it. To some it is an outstretched hand waiting to be grasped at any moment, or again only from time to time. Others, foolishly enough, ignore its very presence, for it does not obtrude itself on one's private life. Yet it can be an embarrassing presence, or, on the contrary, a cheering one. It can get in one's way, or help one along. It can bring unity into living. Which part does it play in this case ?

Our community varies from sixty-five to seventy members, ranging in age from nineteen to the sixties and beyond. Some are from Vietnam, Spain, Senegal. I certainly cannot speak for all so I shall speak for myself alone. One thing is certain and that is that our life is lived in *this* convent. Of course the essential duties of prayer, study and apostolate continue as normal with their ups and downs. A religious community is always undoing itself, so to speak, and putting itself together again. But here, it seems to me, the architecture sweeps you upwards gently, yet firmly, in its train with no possible hope of escape. Either you increase in stature or you perish. Heaven in some anticipation of the Last Judgment keeps up a continuous barrage.

To begin with, you get a striking impression of being in a strange world, an impression that remains even after habit has blurred the whole. This strangeness is familiar to philosophers, the type that gives pause to thought. There is a clean break with the ordinary, for you are on the threshold of another world and you cannot fail to notice how everything points in its direction. Of course an impression of strangeness can often be explained by the mere originality of a thing setting it apart from everything else. But here, it seems to me, the strangeness puts you in a pensive mood as though sensing the closeness of the mysterious, so near the convent seems to the very source of nature and grace, to the universe, to light and shadow, to being and becoming, even to the Most Hight.

What more moving, for example, than the view of the entire group of buildings caught in the play of the setting sun ? Now it appears a complex of lights quivering to the sun's rays as a violin quivers to the musician's bow. In the morning, the cross of the bell-tower is the first to catch the light and, though small in size, it seems to herald the approaching tide to every corner. With evening, the buildings have all been passed in review, and for about half an hour they are transformed into a ship moored to the church, now itself become a quay, with the piles in their dozens — so many anchors — the whole floating, as it were, on a sea of light. What has really happened ? Simply that another day has ended, a day in which every corner, it is hardly exaggerated to say, has been exposed to the light of day. How ably the sun has done its work, stealing ever closer and closer, here shedding its light in rebounding reflections, there in full bounty. All has been bathed in light.

One cannot regard without emotion how, as the day continues its course, the buildings reply in their own way tho the overtures of the sun. For if the sun shows up volume and mass, these in their turn draw attention to the light, now appearing to welcome it with a smiling « yes », now rejecting it whit a firm and clear « no » located just at this spot by sheer human determination to cede nothing to facile make-believe. Take, for example, the acroters on the flat roof. Because of their height (4ft., 7 in.) only the furthest horizon and the sky above can be seen. The architect was requested, for the sake of economy, to lower them. But he held out against all appeals and, it is now clear, with good reason. To have given in would have resulted, neither more nor less, in giving the building the effect of being flattened out and the whole uplift would have been lost.

I think that two words sum up the architecture of this convent : vision and will-power. Reason and will have each their share. In masterly fashion the architect has contributed the springboard. It is for each one now to take off, so to speak, according to the force of his own initiative. Thus at one stroke we are in the world of individual conscience with all the recompenses, obligations and santions that it implies. A shabby act in shabby surroundings is scarcely noticed, but the very walls and spaces are attentive witnesses, and, let us face it, judges without pity. When everything is in its place, the convent becomes a palace. But should a single cell get into disorder... well, as someone has waggishly remarked : « This is a place for a legion of angels to dwell. » It is perfectly true. Poised as we are between heaven and earth, we must constantly make our choice either to transcend our own paltry selves or grovel in the dust. It is just like oxygen gas in concentration. How bracing, and yet how dangerous !

The natural virtues are one thing. The life of the soul is another. To attain our stature as men is for us to become men of God, other Christs. An architect may arrange cells, halls and intercommunications, but all this is merely preparatory. It is the church which must answer the question so far as the religious is concerned. For my part, I find no better commentary on the way in which it does answer it than the text of the missal : « Terribillis est locus iste, hic domus Dei est... » Yes, surely this place inspires awe ! God's presence is quite a tangible reality. From the very threshold you have an impression of being raised out of yourself. What causes this impression ? You get it everywhere and yet nowhere in particular for it is hard to imagine an interior of greater simplicity. There is nothing to draw you here or there. Everything holds together. Only the altar fixes attention on itself, magnified as it is by the surrounding space (no less that a quarter of the church), whit an upward slope towards the people and steps running the whole breadth of the

church on the side of the community. In this way the architectural centre coincides with the climax of the Liturgy, the Eucharistic Sacrifice. The vivid colours of the walls around the altar conspire to create a feeling of warmth. And so, as a result of all these factors, the actions of celebrant and ministers, and even the liturgical ornaments themselves, take on the greatest solemnity and importance. The setting for them has been well prepared.

But I must come back to matter of light. In all the other buildings of the convent light is everywhere. The architect has planned its profusion often on the big scale. In the church, on the other hand, he has foiled its penetration allowing it the slightest possible part to play. The result is that it forces all barriers by its own power seeming to come always from some place else for it is impossible to see its source. How fitting that light coming from some invisible source should force all barriers ! How conducive to meditation ! Is not the mystery of salvation itself surrounded with light as with a horizon ? And yet, the shadows still linger just as they do in that play of light and shade which characterises the act of Faith in accordance with the verse of the psalm (77) : « A cloud by day, with glowing fire all through the night. » Indeed, this church has all the purity of an act of Faith, all the purity of the Gospel at once demanding to a relentless degree in the sacrifice of self, and yet consoling in the measure of the individual's steadfastness of resolve.

Such then are the impressions that day to day life in this convent has made on me. But is there no opposite side to the coin ? Indeed there is ! The architect has conceived a very high ideal of religious life, an ideal expressed unremittingly in a poem of shape and light. To dwell in a poem is fearful enough. To live in God without compromise is no less so. Who cannot see how is must cost us at times ?

S. LECAPITAINE, o.p.

(Translation by
Dom Francis McHenry, O S.B., Glenstal.)

ARTISTIC RENEWAL IN BELGIUM

Such is the progress of modern religous art in Belgium that, for a few years now, it extends to every domain, and its authority becomes more and more decisive. Having already presented in these pages the convent of the Poor Clares in Ostend, the prize-winning exhibits of the « Pro Arte Christiana » contest, the realizations of the diocese of Namur as well as the Belgian religious works of art exhibited in Munich and Montreal, it seemed opportune for « Art d'Eglise » to undertake a more detailed study of the best Belgian artists.

We begin here with the painter Louis-Marie Londot. The activity of this artist extends over a considerable area of this country, but merits to travel well beyond our frontiers. Some of his best canvasses, exhibited in Montreal in 1960, obtained for him an undisputed success there.

In the opinion of Canon Lanotte, his friend and guide, the first characteristic of Louis-Marie Londot is that of conducting his research simultaneously along two different planes : « the one emphatically non-figurative, the other clearly figurative, this latter being today exclusively religious. Each of these has its own autonomous value, and yet the two are intimately linked. » This explains the illustration which accompanies our text which shows, side by side, figurative and non-figurative works.

Born in 1924, Louis-Marie Londot held in Brussels in 1955 his first important exhibition. All his paintings, even at this period, were figurative. But already, in the secrecy of his workshop, the artist was exploring much further afield, while re-making for himself the principal discoveries of contemporary painting. His experiments were to conduct him all the way to « pure painting » in the fullest and best sense of that term, i.e., where the specifically pictorial matter and its organization attain to a maximum of power and splendour. As a Christian and a sincere believer, Londot was to insert into every canvass in addition to his technique, sensibility and personal drama, a whole overflow of prayer and love. He was, moreover, to feel frequently compelled to place on canvass the faces of Christ and of the Virgin, the only faces which, henceforth, he could paint without detriment to his power of expression.

According to Canon Lanotte, it is in stained glass that Londot discovered his maturity; in fact, the constructive rigour and luminous quality of his windows are exceptional.

To sum up, we have here an artist whith whom the figurative and the non-figurative enrich and succor one another under the influence of a religious exigency. Surely a rare phenomenon this, and truly remarkable is the quality of the work which one may, without exaggeration, compare with that of a Bazaine or of a Manessier.

Alongside the paintings of Louis-Marie Londot, we present here a series of small crucifixes. Their quality is certain and their price within the reach of everyone. In this way we hope to comply with our readers' oft-repeated request as, at the same time, we recall to mind the names of two excellent sculptors : Philippe Denis and Jean Williame. Of the latter we should remember too the Virgin and Child in black granite, perhaps the best we possess in Belgium today.

The Editor.

(Translation by
Dom Vincent Ryan, O.S.B., Glenstal.)

EINFÜHRUNG IN DIE ALTCHRISTLICHE IKONOGRAPHIE

III. Hirt und Lehrer.

Wir sprachen von der Taufe und bekommen es jetzt mit dem « Schänder der christlichen Taufe » (prostitutor christiani sacramenti) zu tun, dem Bild eines Mannes, der ein Schaf auf seiner Schulter trägt. Wieder sind wir in die Streitigkeiten um die Busspraxis in der alten Kirche versetzt. Die Christen Nordafrikas verbreiteten auf Geschenkgläsern das Bild des Hirten aus dem Gleichnis vom verlorenen Schaf (Luk. 15, 4-7; Matth. 8, 12-14), um ihre Meinung zur Bussfrage kundzutun : Der reuige Sünder, auch der mit Unzucht und Ehebruch Beladene wird in die Gemeinschaft der Kirche zurückgeführt ! Andere dachten anders, härter, gestatteten nur einmal die Busse nach der Taufe und versagten Rückfälligen für immer Vergebung. Aus Solcher Anschauung heraus schmähte Tertullian, der aus Strenge mit der Kirche brach, das werbende Hirtenbild seiner Mitchristen (De pudicitia 10, 12 f.).

Die Auseinandersetzung ist interessant. Sie gewährt wieder Einblick in jene Stufe der christlichen Kunstübung, wo alle uns so geläufigen, ein für allemal gültigen Vorstellungen noch schwimmen, langsam ihren Weg suchen, wieder fragwürdig werden, endlich sich festigen. Das Bild des Guten Hirten, zu einer Zukunft ohnegleichen bestimmt, literarisch in der Bibel verwurzelt, von den Synoptikern schlicht angelegt, von Johannes (10) gesteigert, liess, als es in künstlerische Darstellungen der Christen überging, die scharfe Kritik Tertullians überhaupt nur deshalb zu, weil es ein heidnischer Typus war. Denn der « Gute Hirt » des Evangeliums war auch für den abtrünnigen Tertullian voll gültig. Indem Tertullian aber mit drohendem Finger auf die Bilder wies, versuchte

er diejenigen zu treffen, die statt der Wahrheit heidnische bildmotive zu ihrem Argument machten.

In der Ahnenreihe stehen hethitische Tierträger, griechische Opferer, manchmal Götter als Hirten, so Hermes, der Gott der Herden. Das ganze Jahrtausend vor Christus, die Zeit der römischen Kaiser, Vorderasien, Griechenland, Rom und Nordafrika sind erfüllt von diesem Motiv. Es gewinnt früh eine sinnbildliche Bedeutung, verdichtet sie in der gefeierten Idyllik des Hirtentums, der die hellenistisch-römische Dichtung sich zuwendet. Im Zyklus der Jahreszeiten kann es den Frühling bezeichnen. Sein paradiesischer Charakter verleiht ihm auf und in Grabdenkmälern einen gemässen Platz. So sehen wir in einem heidnischen Grab Roms den Hirten mit Stab und Tier, nackt, ein Manteltuch über die Schulter geworfen, in der Partnerschaft mit einer tanzenden weiblichen Gestalt (Bilt 1). Alle Einzelvorstellungen sind zusammengeflossen zum Symbol friedlichen Ausblicks auf das menschliche Leben.

An der Schwelle des Christentums ist die alte Gestalt nach vielen Veränderungen ihres Namens, nach mancherlei Wandlung von Bärtigkeit zu Jugend, von Nacktheit zu Bekleidung doch immer in einer bestimmten Weise sich treu geblieben : sie trägt durchweg einen Widder, ein gehörntes Tier, manchmal einen Ziegenbock. Das Evangelium aber hat den Lämmern einen Vorrang gegeben. Mit der Vorstellung vom Guten Hirten verbinden auch wir das Lamm. Die Verwurzelung der altchristlichen Kunst in der Typentradition der Antike bewirkte jedoch, dass die Beispiele ersten christlichen Gebrauchs noch den Bock zeigten. Gerade hier mochte die Kritik Tertullians eingehakt haben.

Soweit ist von der neuesten archäologischen Forschung und zwar in einem Aufsatz von Theodor Klauser die Geschichte des Bildes des Guten Hirten aufgeklärt worden (Jahrbuch für Antike und Christentum 1, 1958). Ich selbst habe vor Jahren mit Nachdruck betont, dass einige von der Wissenschaft zu ersten christlichen Sarkophagen erklärte Denkmäler trotz ihres « guten Hirten » für uns ganz in der Neutralität zwischen Antike und Christentum verbleiben (Rivista di Archeologia Cristiana 27,1951 und Theologische Revue 51,1955). Erst wenn der Ort der Bilder eindeutig christlich ist, wenn ihr Zweck bezeugt wird, wenn biblische Szenen hinzutreten und wenn zu alledem nur ein Schafträger, nicht mehrere dargestellt sind, dann ist der « gute Hirt » des Evangeliums gemeint. Ein Sarkophag in der Kirche Santa Maria Antiqua in Rom (Bild 2) verbindet Hirtenbild (und gehörnte Tiere) mit Jonas und Taufe. Nun hebt die Geschichte des christianisierten Motivs an. Hirt und Taufe, es könnte ein Bild zu Tertullians Wort sein, so oder so, ein Beleg (« Schänder »), eine Entgegnung (Stifter des Sakraments).

In der statuarischen Plastik bleibt die Bestimmung der christlichen Werke schwieriger. Indes, das 4. Jahrhundert schafft mehr und mehr Klarheit. Die römische Welt wird insgesamt christlich und das Heidnische gerät jetzt in die Minderheit. Von nun an müsste man in Zweifelsfällen geradezu heidnische Intentionen von Denkmälern ausdrücklich nachweisen; die christlichen liegen jetzt näher. Neuerdings hat man die berühmte Hirtenstatue des Lateran-Museums (Bild 3) zu elegant gefunden, um ein christliches Bild, um Christusbild zu sein. Mich überzeugt dieses Argument nicht. Denn als unter Julian dem Abtrünnigen das Heidentum nochmal in Schwung kommt, zieht es die Kunst ganz in den Bann des Schönen. Die Christenheit profitiert hiervon. Unter Theodosius ist die Kunst der Christen grossstädtisch, wirklich grossartig, höfisch und fein. Auch der Gute Hirt empfängt jetzt klassischen Adel. Bedeutet Hirtsein ein Gott sein, dann kann nur edelste Formtradition solchen Ausdruck versuchen. Die achristliche Kunst kommt von der Antike schier nicht los.

Tiefer zu eigener Aussage gelangt der sitzende Hirt, in dessen Umkreis die Tiere weiden. In einer römischen Gruft erscheint sein Bild (Bild 4). Wir sehen rechts ein gehörntes Schaf. Der Bildausschnitt verbirgt den Grossteil der Herde, die unterhalb des Mannes den Vordergrund füllt (Bild 4a). Der Hirt tut etwas sehr Merkwürdiges. Er hat in den angehobenen Händen eine geöffnete Buchrolle. Wir dürfen nicht zweifeln, dass er die Herde zu lehren begonnen hat. Der Hirt ist ein Lehrer ! Jetzt greifen wir wieder die Ur-Sachen der christlichen Kunst. Sprachen wir früher von den Ur-Gaben Wasser, Brot, Fisch, so sehen wir jetzt das Christusbild auftachen aus den Ur-Aufgaben menschlichen Daseins. Hirt sein, Lehrer sein : es gibt keine tiefere Bestimmung, für niemand. Dies gilt für alle, für jeden.

Das 3. Jahrhundert, in das uns das Bild des römischen Grabes zurückgeführt hat, übt noch Zurückhaltung, die Heilsgeschichte zu illustrieren. Die christliche Kunst kennt noch kein Christusbild, das Anspruch darauf erhebt, Jesus von Nazareth zu sein, etwas zu tun zu haben mit dem Lebenslauf Jesu. Sie will solche Bilder garnicht. Sie greift tiefer nach jenem Christusbild, das Ebenbild jedes echten Christen ist. Ich wiederhole noch einmal, es gibt keine tiefere Bestimmung als Hirt sein, als Lehrer sein. Heisst nicht der Auftrag : Gehet hin und werdet Lehrer allen, jeder jedem !

Der lehrende Christus, in der Bergpredigt, unter Aposteln, als Einzelfigur wird ein verbreitetes Bild in der Kunst seit dem Ende des 3. Jahrhunderts. Der Typus des griechischen Philosophen bietet das Vorbild. Das Sitzen auf der Kathedra, dem Katheder, dem Lehrstuhl ist Zeichen der Erhöhung. Je mehr wir uns wieder den Zeiten des Klassizismus nähern, die wir oben erwähnten, umso stärker wird die Erhabenheit gesucht. Eine vortreffliche Marmorstatuette im Nationalmuseum zu Rom (Bild 5) macht dies deutlich. Die geöffnete Buchrolle in der linken Hand ist vorübergehend zurückgenommen, während jetzt das freie Wort vom Gestus der Rechten getragen wird. Der Lehrer ist sinnfällig gemacht. Aber noch anderer Sinn fliesst mit ein. So sitzen Kaiser, so sitzen die Götter der Griechen, so sitzt der höchste Gott, der olympische Zeus, so sitzt auch des Phidias Zeus von Olympia.

Dennoch, all diese Zusammenhänge und Durchblicke bleiben peripher vor dem Augangspunkt, dass der lehrende Christus Hirt ist. Nicht Lesen und Schreiben wird hier gelehrt, sondern köstlichere Gabe, das Heil der Seele wird dargereicht. « Hätten die Nüchternen einmal gekostet, alles verliessen sie und setzten sich zu uns an den Tisch der Sehnsucht », heisst es bei Novalis. Wir begreifen dies, wenn wir die Rolle der weidenden Schafe annehmen oder die Rolle des Schafs, dem der Hirt nachging und das er zur Herde zurückträgt.

(Fortsetzung folgt.) Josef FINK.

Imprimerie-Héliogravure

C. VAN CORTENBERGH

S.P.R.L.

les spécialistes de la couleur

Ouvrages de luxe - Revues d'art
Albums touristiques
Dépliants - Catalogues - Imprimés publicitaires
Toutes éditions illustrées

PROCÉDÉS HÉLIO ET OFFSET-COLOR



Reproductions de tableaux de maîtres
Albums et calendriers de luxe
Cartes postales artistiques
Cartes de vœux

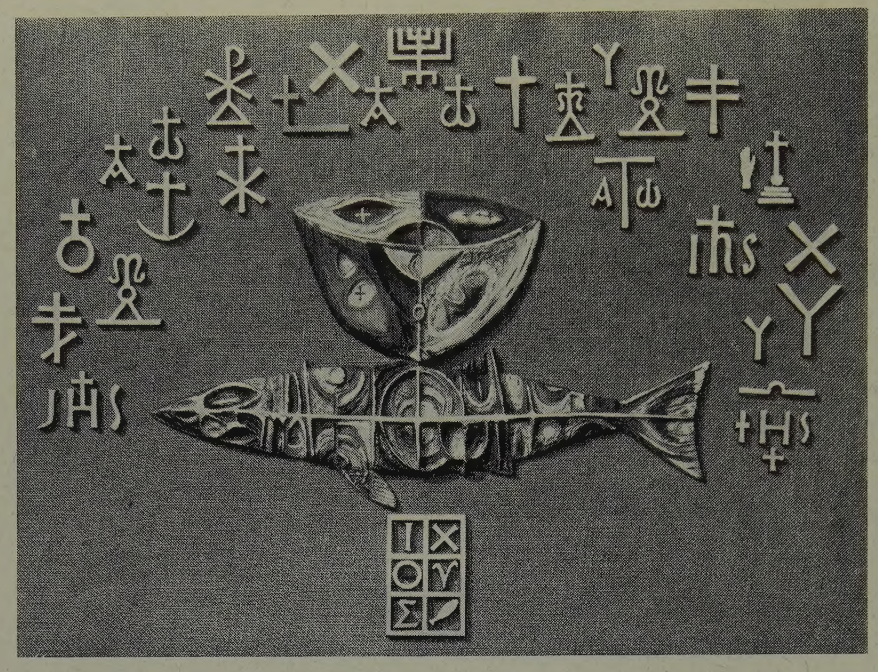
diffusés par

Editions d'Art Corten

S. A.



Ateliers et bureaux : 290-292, avenue Van Volxem, Bruxelles 19.
Téléphone (02) 44.48.85 (6 lignes).



BRONZE EUCHARISTIC SYMBOLS. LOCATION : NORTHWEST CATHOLIC HIGH SCHOOL, WEST HARTFORD, CONNECTICUT, U.S.A. - DIOCESAN OFFICIALS : RT. REV. MSGR. ROBERT W. DOYLE, SUPT. OF SCHOOLS, REV. ARMAND NEVEU, LITURGICAL ART ADVISOR. - ARCHITECTS : RUSSEL, GIBSON & VON DOHLEN, WEST HARTFORD, CONNECTICUT, U.S.A.

Artists and Artisans collaborating with the Architect to achieve a fresh artistic treatment within the Liturgical concept

ARMENTO ARCHITECTURAL ARTS

P. O. BOX 474
BUFFALO 5, NEW YORK
U. S. A.

Offrez à vos amis un abonnement à



Je soussigné ....
(nom en majuscules)

Profession : ....

Adresse : ....

souscris à un abonnement pour l'année 19......

en faveur de M.* ....

Adresse : ....

....

Je vous fais parvenir le montant (voir tarifs, couverture p. II)
**** par versement à votre CCP,**
**** par chèque sur banque de mon pays.**

Date : ....

Signature

*** Préciser : Monsieur, Madame, Mademoiselle, Révérend Père, Révérende Mère.**

**** Biffer les mentions inutiles.**

A la veille du 21e concile

UN DOSSIER DOCUMENTAIRE :

HISTOIRE des CONCILES

89 photos de L. von Matt.
Texte de B. Schneider, s. j.
Traduction par R. Tandonnet, s. j.

La connaissance des décisions prises au cours des vingt premiers conciles est indispensable à quiconque veut comprendre les questions qui se posent à la veille du vingt et unième concile convoqué par Jean XXIII.
C'est à ce but que répond le dossier documentaire établi par L. von Matt et le R. P. Schneider.

Un volume relié sous jaquette illustrée.
68 pages, 89 photographies. 135 FB

AUX EDITIONS
DESCLEE DE BROUWER

L'ART RELIGIEUX BELGE A MONTREAL (octobre-novembre 1960)

Nous avons signalé dans un numéro précédent que, par les soins du ministère des Affaires économiques, l'année 1960 avait vu deux expositions d'art religieux belge contemporain : l'une à Munich au mois de mai, l'autre à Montréal en octobre-novembre. Par la même occasion, nous indiquions les causes du succès de Munich, en particulier la grande sévérité des critères de choix (*Art d'Eglise* n° 114, couv. p. III). Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que l'exposition de Montréal a confirmé cette réussite.

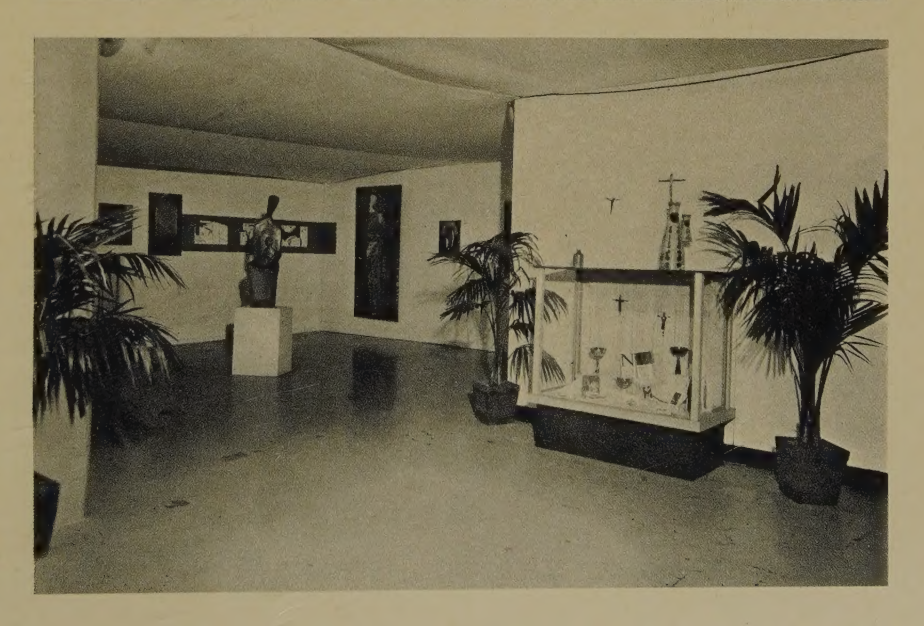
Les photographies que nous donnons ci-contre laissent soupçonner une présentation plus conventionnelle (celle de Munich était due, ne l'oublions pas, à l'architecte Marc Dessauvage) mais elles n'en indiquent pas moins un choix fort intéressant, qui a fortement bénéficié de l'apport de la peinture (on comprend sans peine que la grande Vierge du collège de Dinant « Notre-Dame de Bellevue » par Louis-Marie Londot, ait fait sensation). Au total, l'intérêt manifesté par les visiteurs de la section a été assez grand pour inciter les organisateurs canadiens à demander une réédition en 1961, sur une superficie beaucoup plus importante.

La difficulté sera donc, cet automne, de gagner en quantité sans perdre en qualité. Une rapide prospection des possibilités actuelles de l'art religieux belge nous montre que la chose n'est pas impossible. Si, malgré les tentations de facilité, les critères de choix restent aussi intransigeants qu'en 1960, nous pouvons espérer une troisième réussite.

F. D.







Trois aspects de la section belge à Montréal : 1. un vitrail de Michel Martens et deux petits vitraux de Marthe Wéry; au fond, la section d'artisanat profane. 2. Saint François et la Vierge à l'Enfant, de Roger Bonduel (médaille d'or à Munich) ; trois stations de chemin de croix, de Marie-Henriette Guise ; porte de tabernacle, de Roger Bonduel ; trois stations du chemin de croix de Gendron, par Louis-Marie Londot ; Notre-Dame de Bellevue, de Louis-Marie Londot ; Vierge à l'Enfant, bois de Jean Williame (cette statue a été acquise par un prêtre canadien) ; Notre-Dame de Grâce et une toile abstraite (« Alleluia »), de Louis-Marie Londot. 3. Dans la vitrine, disposés sur une nappe d'autel de Hilda van den Bossche : deux calices et un ciboire, de Marc Dessauvage ; œuvres d'art graphique de Jan Cobbaert, Denise Douxchamps, Michel Olyff et Anne Folens. Plus haut : crucifix de Philippe Denis et de Jean Williame.

